ARTE DE LAS GRANDES CIVILIZACIONES ANTIGUAS: EGIPTO Y PRÓXIMO ORIENTE

Cuz Martínez de la Torre
Consuelo Gómez López
Inmaculada Vivas Sainz

Editorial Universitaria Ramón Areces

UNED

CRUZ MARTÍNEZ DE LA TORRE
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)
CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)
INMACULADA VIVAS SAINZ
Profesora Ayudante de Historia del Arte (UNED)

ARTE DE LAS GRANDES CIVILIZACIONES ANTIGUAS: EGIPTO Y PRÓXIMO ORIENTE

Editorial Universitaria Ramón Areces

UNED

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-098-6
Depósito legal: M-28667-2012

Impreso por: Campillo Nevado, S.A.
Antonio González Porras, 35-37
28019 MADRID

Impreso en España/ *Printed in Spain*

ÍNDICE

PREFACIO 17

Primera Parte
EL ARTE EGIPCIO

I
LOS FUNDAMENTOS DE LA CULTURA EGIPCIA

TEMA 1. INTRODUCCIÓN: LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE EGIPCIO 25

1. El contexto histórico del Egipto faraónico 25
   1.1. El medio geográfico 25
   1.2. El poder faraónico y la administración del Estado 28
   1.3. Cronología 31
   1.4. Sociedad egipcia 34
   1.5. Religión egipcia: cosmogonías y panteón de dioses 36
2. Las distintas facetas del arte egipcio 40
   2.1. El papel del arte y del artista en Egipto 40
   2.2. Materiales y ténicas del arte egipcio 42
   2.3. La importancia de la escritura en el arte egipcio 45

II

DEL ARTE PREDINÁSTICO AL CLASICISMO DEL REINO MEDIO

TEMA 2. ARTE DEL PREDINÁSTICO A LOS INICIOS DEL ARTE FARAÓNICO 51

Introducción histórica 51
1. La Arquitectura 54
1.1. Los primeros modelos de arquitectura predinástica y protodinástica 54
1.1.1. Hieracómpolis y el origen del templo egipcio 55
1.1.2. Las primeras tumbas reales: Nagada y Abydos 57
1.1.3. Otros restos arquitectónicos predinásticos y protodinásticos 61
1.2. La arquitectura de las primeras dinastías: la evolución hacia lo monumental 62
1.2.1. Los recintos funerarios de Abydos 62
1.2.2. Las mastabas de Saqqara 65
2. Artes figurativas 68
2.1. Los ajuares funerarios de los primeros enterramientos prehistóricos. Las primeras manifestaciones pictóricas 68
2.2. La plástica egipcia a finales del Predinástico: mazas, cuchillos y paletas 71
2.3. Las paletas y las estelas de la I Dinastía 73
2.4. Las imágenes del faraón: la II Dinastía 76

TEMA 3. ARTE DEL REINO ANTIGUO 79

Introducción histórica 80
1. La Arquitectura del Reino Antiguo: el esplendor de la época de las pirámides 81
1.1. El complejo funerario de Zoser en Saqqara 82
1.2. Los ensayos hacia el modelo de pirámide geométrica: las tres pirámides de Snefru 86
1.3. Las grandes pirámides de la IV Dinastía: Giza 89

1.3.1. El complejo de Keops 89
1.3.2. El complejo funerario de Kefrén 93
1.3.3. El complejo de Micerino 96
1.4. Las pirámides y los templos de la V y VI Dinastías 97
1.4.1. Las pirámides de la V y VI Dinastías 97
1.4.2. Los templos solares 99
1.5. Las tumbas privadas del Reino Antiguo 101
2. Artes figurativas 102
2.1. Escultura exenta 102
2.1.1. La creación de un canon: convencionalismo de la escultura egipcia 102
2.1.2. Los primeros modelos de la estatuaria exenta 102
2.1.3. La escultura regia 104
2.1.4. La escultura de la corte 108
2.2. Relieve y pintura 111
2.2.1. Escenas y temas 111
2.2.2. Modos de representación 111
2.2.3. Relieves pictóricos del Reino Antiguo 113
2.2.4. La pintura del Reino Antiguo 117

TEMA 4. ARTE DEL I PERIODO INTERMEDIO, REINO MEDIO Y II PERIODO INTERMEDIO 121

Introducción histórica 121
1. Arquitectura 124
1.1. Arquitectura del I Periodo Intermedio 124
1.2. Arquitectura del Reino Medio 126
1.2.1. Los hipogeos de los nomarcas: una nueva tipología de enterramiento 126
1.2.2. El templo funerario de Mentuhotep II en Deir el Bahari 128
1.2.3. La nueva arquitectura de la Dinastía XII 130
1.2.4. Las pirámides de la Dinastía XII 130
1.2.5. La monumentalidad de los templos de la Dinastía XII 134
1.2.6. Arquitectura defensiva: los fuertes del Reino Medio 136
1.3. Arquitectura del II Periodo Intermedio 137

2. Artes figurativas 139
2.1. Las imágenes del I Periodo Intermedio 139
2.2. El clasicismo artístico del Reino Medio 140
2.2.1. El realismo de las imágenes regias y privadas de la XI Dinastía 140
2.2.2. La escultura de la XII Dinastía y los nuevos modelos privados 141
2.2.3. El relieve y la decoración pictórica 146
2.3. El arte de la disgregación del Reino: el II Periodo Intermedio 149

III

DEL ESPLENDOR ARTÍSTICO DEL REINO NUEVO
HASTA EL OCASO DEL PERIODO GRECORROMANO

TEMA 5. ARTE DEL REINO NUEVO 155

Introducción histórica 155
1. Arquitectura 156
1.1. La última pirámide real: el complejo de Ahmose en Abydos .. 156
1.2. Arquitectura palacial del Reino Nuevo 158
1.3. Los grandes templos tebanos del Reino Nuevo: Karnak y Luxor 160
1.3.1. Karnak 161
1.3.2. Luxor 165
1.4. "Templos de millones de años" o templos conmemorativos del Reino Nuevo 167
1.5. La arquitectura del periodo de Amarma 172
1.6. Los *speos* colosales de Abu Simbel 174
1.7. La necrópolis tebanas del Reino Nuevo 178
2. Artes figurativas 180
2.1. La escultura exenta 180
2.1.1. La idealización de las imágenes regias 180
2.1.2. La estatuaria privada 183
2.1.3. La revolución de las imágenes de Tell el Amarma 185
2.1.4. El regreso a la tradición figurativa 187

2.2. Relieve y pintura 190
2.2.1. Relieves regios del Reino Nuevo 190
2.2.2. El esplendor pictórico de las necrópolis 193
2.2.3. Iconografía de la pintura palacial 196

TEMA 6. ARTE DEL III PERIODO INTERMEDIO Y DEL PERIODO TARDÍO 199

Introducción histórica 199
1. Arquitectura 202
1.1. Los restos arquitectónicos del III Periodo Intermedio: arte de la disgregación 202
1.2. Arquitectura del Periodo Tardío 206
1.2.1. La Época Saíta 206
1.2.2. De la XXVII a la XXXI Dinastías 207
2. Artes figurativas 210
2.1. Las imágenes del III Periodo Intermedio 210
2.1.1. Las obras de las Dinastías Tanita y Libia 210
2.1.2. La escultura regia y privada de la Dinastía Kushita 212
2.2. La imágenes del Periodo Tardío 217
2.2.1. El clasicismo escultórico de la Dinastía Saíta 217
2.2.2. Las artes figurativas desde la XXVII a la XXXI Dinastías 221

TEMA 7. ARTE DEL PERIODO PTOLEMAICO 225

Introducción histórica 225
1. Arquitectura 226
1.1. Alejandría: un nuevo modelo de ciudad 226
1.2. Los grandes templos ptolemaicos 228
1.2.1. Edfú 228
1.2.2. Dendera 233
1.2.3. Filé 235
1.2.4. Otros templos ptolemaicos 238

2. Artes figurativas 240
2.1. La dualidad estilística de los nuevos modelos greco-egipcios. 240
2.2. El ocaso de las artes figurativas egipcias: la Época Romana .. 247

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA 251

Segunda Parte
EL ARTE DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO

IV
MESOPOTÁMIA EN EL III MILENIO A.C.: EL ARTE EN LOS COMIENZOS DE LA HISTORIA

TEMA 8. EL ARTE SUMERIO 259

Introducción histórica 259
1. Sumer: Las primeras ciudades y su arquitectura 261
1.1. Arquitectura religiosa: Los templos elevados y los templos bajos del periodo dinástico 262
1.2. Los primeros palacios 268
2. Las imágenes de los dioses y de los hombres 270
2.1. El relieve votivo y ceremonial. El relieve histórico-narrativo . 270
2.2. La escultura exenta 274
2.3. La glíptica: Los cilindro-sellos 276
2.4. Los ajuares funerarios: El Cementerio Real de Ur 277

TEMA 9. EL ARTE DE ACADIOS Y NEOSUMERIOS 281

Introducción histórica 281
1. Akkad: un arte al servicio del poder 282
1.1. Los palacios del Reino 283
1.2. La representación del poder real 285

2. El Renacimiento sumerio: Lagash y la Tercera Dinastía de Ur..... 287
2.1. La política arquitectónica de Ur-Nammu. El ziguratt 288
2.2. El templo-palacio de los "Gobernadores" de Tell-Asmar 291
2.3. Lagash: Las estatuas de Gudea y la escultura neosumeria..... 293
2.4. El relieve histórico-narrativo en la Tercera Dinastía de Ur 295

V

EL ARTE DE LOS GRANDES IMPERIOS DE MESOPOTAMIA: ASIRIA Y BABILONIA

TEMA 10. EL ARTE ASIRIO..... 299

Introducción histórica..... 299
1. Asiria en la historia artística de Próximo Oriente 301
2. Las ciudades-palacio del I milenio a.C. 302
2.1. Kalakh y el Palacio del Noroeste..... 304
2.2. Dur-Sarrukín (Jorsabad), la ciudad de Sargón..... 307
2.3. Nínive, la última capital asiria..... 310
3. El relieve y la expresión del poder 312
3.1. Nuevos temas y nuevos modos de representar 312
3.2. La escultura arquitectónica de los grandes palacios..... 315

TEMA 11. EL ARTE BABILÓNICO 325

Introducción histórica..... 325
1. La Babilonia del II milenio a.C.: El arte en su contexto 327
1.1. La arquitectura paleobabilónica: Los templos y el Palacio de Mari 327
1.2. La Babilonia de Hammurabi: El relieve y la estatuaria de bulto redondo..... 333
1.3. La arquitectura cassita: El Templo de Karaindash 336
1.4. El relieve cassita: Los Kudurru 338

2. La Gran Babilonia caldea 340
2.1. La ciudad y sus obras: Templos y palacios en tiempos de Nabucodonosor II 341

VI

EL ARTE EN LOS EXTREMOS DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO

TEMA 12. EL ARTE HITITA EN LA PENÍNSULA DE ANATOLIA .. 351

Introducción histórica 351
1. Los hititas en la Península de Anatolia 352
2. El arte del Imperio Hitita 353
2.1. Hattusa: La capital imperial y su arquitectura 353
2.1.1. El sistema defensivo: Murallas y fortificaciones 354
2.1.2. Los nuevos modelos de templo 358
2.1.3. El Palacio Real de Hattusa 360
2.2. La escultura imperial 362
2.2.1. El relieve arquitectónico en el Santuario de Yazilikaya. 362
2.2.2. Las puertas de las ciudades 366
3. El legado Hitita en el I milenio a.C.: El arte de los Principados Luvio-Arameos 367
3.1. El relieve arquitectónico y la escultura de bulto redondo 367

TEMA 13. EL MEDITERRÁNEO ORIENTAL: EL ARTE DE SIRIOS, FENICIOS Y PALESTINOS 373

Introducción histórica 373
1. Sirios, fenicios y palestinos en el Levante asiático 375
2. Ebla y la arquitectura de los palacios sirios: El *bit-hilani* 376
3. Los templos *in antis* de la arquitectura siria 381
4. Arquitectura en el país de Canaam: El Templo de Salomón 383
5. El mundo de las imágenes en el Mediterráneo Oriental 385
5.1. La escultura siria 385

5.1.1. El relieve: Las pilas lustrales y las estelas 385
5.1.2. Las estatuas reales 387
5.2. Sarcófagos y estelas en el País de Canaam 389
6. Los Objetos suntuarios 393
6.1. Metalurgia, orfebrería y joyería 393
6.2. Marfiles de Siria y Fenicia 395

TEMA 14. EL ARTE DEL IMPERIO PERSA 399

Introducción histórica 399
1. La fundación de un gran Imperio: Medos y Persas en la Meseta de Irán 400
2. Los grandes palacios de la Persia Aqueménida 402
2.1. Ciro II y Pasargada 402
2.2. Dario I en Susa y Persépolis 407
3. Las construcciones de uso funerario: Mausoleos e Hipogeos 412
4. El relieve arquitectónico: La decoración de los grandes palacios y de las estructuras funerarias 413

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA 421

PREFACIO

La presente obra constituye el texto básico de estudio para aquellos alumnos que cursen la asignatura *Historia del Arte Antiguo en Egipto y Próximo Oriente* del Grado de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su contenido, estructura y enfoque pretenden proporcionar una base de conocimientos racionales y críticos que expliquen los factores que determinaron la génesis y desarrollo de la primeras manifestaciones del arte occidental en Egipto y Próximo Oriente durante la Antigüedad, así como su articulación a través de diferentes periodos, estilos, cronologías y obras o la especificidad de sus lenguajes formales y visuales, sus técnicas y su propia terminología artística.

Para comprender el arte de las grandes civilizaciones surgidas en Egipto y Próximo Oriente en época antigua es necesario conocer el marco geográfico y temporal en el que se desarrollan. Se pretende así ofrecer al alumno las bases teóricas a partir de las cuales pueda enfrentarse al estudio de la obra de arte de modo global, partiendo de la interpretación del lenguaje que la ha dado forma, del análisis de sus valores estéticos y de su relación con la historia y la cultura que la ha generado en el contexto del Próximo Oriente Antiguo, entendiendo por éste una realidad geográfica, cultural, política e histórica constituida por Egipto, Mesopotamia y sus espacios limítrofes.

Los contenidos de este texto han sido articulados a través de catorce temas integrados en dos grandes unidades temáticas. Éstas, dedicadas respectivamente al estudio del arte de Egipto y del Próximo Oriente, han sido precedidas de diversos espacios introductorios con los que se pretende facilitar la comprensión de los temas que se abordan, prestando especial interés a las circunstancias históricas que rodean al hecho artístico, su articulación cronológica, su división en estilos o su marco de influencia.

El arte del Antiguo Egipto, al que está destinada la primera unidad temática, está intrínsecamente relacionado con el medio geográfico, la sociedad en el que se desarrolla y especialmente la institución de la monarquía. Además debemos ser conscientes del modo en que las sólidas y complejas creencias religiosas egipcias van a tener una clara influencia sobre las manifestaciones artísticas, sobre todo en lo relativo a la concepción de una vida en el Más Allá y a los rituales religiosos. Los recursos naturales del país y la importancia estra-

tégica del Valle del Nilo y su climatología influyeron en los materiales utilizados en la práctica artística. La institución de la monarquía, y más en concreto la figura del faraón, se plasmará desde los tiempos más remotos en las diferentes artes, utilizando esas manifestaciones artísticas como expresión de su poder. A lo largo del tiempo se irán conformando los elementos simbólicos fundamentales de un arte que responde a proyectos oficiales de propaganda de la imagen real. Esta representación del poder político estará desde el Reino Antiguo estrechamente vinculada al carácter divino del faraón, creándose las obras de arte con la clara intención de perpetuar su eternidad, acompañándole en el viaje al Más Allá y protegiendo su espíritu en su morada eterna. Junto a las numerosas representaciones de carácter funerario analizaremos también las religiosas y civiles.

El primer tema supone una introducción a los fundamentos del arte egipcio, encuadrándolo cronológica y geográficamente, para proseguir con el análisis de las creencias religiosas y sociales que lo determinan. Se abordará también la consideración social del artista y sus materiales y técnicas de trabajo.

No resulta apropiado por todo ello adentrarse en la lectura de esta obra sin prescindir del concepto moderno de *"el arte por el arte"*. El arte egipcio atribuye a sus creaciones un valor simbólico, mágico o intencional que sobrepasa los criterios estéticos y de autoría. Es un arte sometido desde los primeros tiempos a unas normas que contribuyen a mantener unos principios tradicionales, que ciertamente lo dotan de homogeneidad y continuidad, si bien se producen ciertos cambios de estilo y temática a lo largo de los distintos periodos.

Su desarrollo inicial da paso al enfoque cronológico de los siguientes temas, todos precedidos de una introducción histórica que pretende situar al lector en un contexto determinado. Se ha optado por una organización según las materias artísticas, siempre dentro del marco general de las grandes etapas de la historia egipcia. De este modo separaremos, por su condición de tridimensionalidad y marco susceptible de ornamentación, la arquitectura de las artes figurativas.

El esquema seguido responde a la cronología planteada en la introducción al estudio de la materia. Se han diferenciado los llamados Periodos Intermedios, que separan las tres grandes épocas que denominamos Reino Antiguo, Reino Medio y Reino Nuevo. La utilización consciente del término Reino en lugar de Imperio se fundamenta en la teoría, actualmente aceptada por la mayoría de los especialistas, de que no es correcto hablar de la existencia de un verdadero imperio egipcio antes de la época del Reino Nuevo. Además el término Imperio se forjó en el siglo XIX d.C., cuando muchas potencias imperialistas europeas comenzaron el descubrimiento de la cultura y del arte egipcio, trasladando conceptos y terminología de su época a la de esta civilización.

Con los sucesivos temas se inicia el estudio de este arte desde las primeras manifestaciones artísticas previas a los albores de la historia y de las primeras dinastías, remotas épocas de codificación paulatina del lenguaje, hasta llegar a la Época Grecorromana, cuando las formas seculares egipcias se mezclan con el ideal clásico griego y pierden su verdadero significado.

Por su parte, el arte del Próximo Oriente, que transcurre cronológicamente en paralelo al Egipcio, se aborda en esta obra desde la consideración de la gran influencia que ejerció sobre el mismo el medio geográfico en el que se desarrolló, el cual como en el caso del país del Nilo, condicionó desde el empleo de los materiales hasta la propia cosmogonía del mundo mesopotámico y sus formas de organización social, política y religiosa.

Pero frente a la unidad del arte egipcio, el del Próximo Oriente representa la diversidad. Su civilización se fue conformando a lo largo de la historia mediante las aportaciones realizadas por diferentes pueblos asentados sobre una zona caracterizada por carecer de unas fronteras plenamente definidas, cuyo punto de partida fue sin lugar a dudas la cultura sumeria. A partir de ellas se sentaron las bases esenciales que favorecieron la interrelación cultural, política y artística de los diferentes pueblos –sumerios, acadios, asirios, babilonios, asirios, hititas, fenicios y persas– que convivieron en su entorno. Éstos interactuaron a su vez con aquellos pueblos y culturas que habitaron a su vez los espacios limítrofes del Mediterráneo, el Mar Egeo y Golfo Pérsico, ampliando así su ya rico marco de influencias. Su consecuencia sería la configuración del Próximo Oriente como una realidad diversa y compleja, compuesta por una multiplicidad de culturas que compartieron un mismo espacio geográfico y un mismo tiempo histórico, cada uno de ellos con unos rasgos de identidad propios. Su arte se convertiría en el perfecto reflejo de esa realidad múltiple y variada, así como en la imagen del proceso de interrelación que se fue produciendo durante más de tres milenios entre las diferentes culturas que conformaron su tiempo histórico.

El estudio de este marco se presenta en este texto a través de una división que parte del establecimiento de las bases del arte mesopotámico en el III milenio a.C. a partir de las aportaciones realizadas por la cultura sumerio-acadia. Su continuidad en los dos grandes imperios de la Mesopotámica del I milenio a.C.: Asiria y Babilonia, fue evidente. Pero el devenir histórico del Próximo Oriente en la Antigüedad incluyó también lo que el historiador inglés H. Francfort (Londres, 1954), denominó las "áreas periféricas": la Península de Anatolia, la costa sirio-palestina y la Meseta de Irán, desde donde se realizaron importantes aportaciones al mundo del arte antiguo. Entre ellas las de los hititas, los sirios y palestinos y los persas. A ellos se ha destinado en esta obra el apartado con el que se cierra el estudio de esta asignatura.

El objetivo del presente volumen es que sus lectores aprendan a reconocer las normas y los repertorios formales casi inmutables a lo largo de los diferentes periodos y a relacionarlos con las circunstancias históricas que los favore-

cieron. Con tal fin se ha insistido en la definición de los términos y características fundamentales de las diversas tipologías artísticas abordadas. Igualmente, se ha prestado especial interés a la selección de imágenes, dibujos y mapas que ilustran el recorrido. Consideramos su detenida observación, apoyada en los comentarios escritos de las obras, fundamental en la formación de la capacidad analítica y crítica de todo Historiador del Arte. La cuidada selección de plantas, alzados y cortes axonométricos de los edificios pretende, no sólo reivindicar las diferentes fases del proceso creativo artístico tantas veces olvidado, sino sobre todo formar al alumno en el análisis estructural de los edificios, imprescindible para enmarcar su ornamentación. El lector aprenderá con el estudio a dominar el vocabulario específico que le permita comentar y catalogar las obras principales y a utilizar los métodos propios de la Historia del Arte, necesarios para desestimar lo anecdótico o meramente descriptivo e imprescindibles para una visión crítica de las culturas primitivas. Las autoras han realizado un riguroso acercamiento a la Historia del Arte Antiguo como disciplina científica universitaria, evitando caer en la divulgación y los frecuentes tópicos sobre la materia, primando sin embargo la claridad expositiva, conceptual y temático-cronológica.

Primera parte

EL ARTE EGIPCIO

I

LOS FUNDAMENTOS DE LA CULTURA EGIPCIA

Tema 1

INTRODUCCIÓN: LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE EGIPCIO

Cruz Martínez de la Torre

Esquema de contenidos

1. El contexto histórico del Egipto faraónico
   1.1. El medio geográfico
   1.2. El poder faraónico y la administración del Estado
   1.3. Cronología
   1.4. Sociedad egipcia
   1.5. Religión egipcia: cosmogonías y panteón de dioses
2. Las distintas facetas del arte egipcio
   2.1. El papel del arte y del artista en Egipto
   2.2. Materiales y técnicas artísticas
   2.3. La importancia de la escritura en el arte egipcio

1. El contexto histórico del Egipto faraónico

1.1. *El medio geográfico*

Los antiguos egipcios denominaron a su país *Kemet*, vocablo derivado de *Kemi* que significa "tierra negra", en alusión a las oscuras tierras fecundadas por el río Nilo, procediendo su actual nombre del término griego *Aigyptos*, empleado a partir de la época de Homero. Considerado Egipto ya en el siglo V a.C. por el historiador griego Herodoto como un "don del Nilo", su historia es, ante todo, la conquista de este río.

Enclavado geográficamente en la zona nororiental del continente africano, el territorio egipcio estuvo condicionado desde la Antigüedad por dos factores determinantes: el gran desierto del Sahara, en cuyo extremo nororiental se halla situado, y el estrecho y largo valle del caudaloso río Nilo, cuyas aguas atravie-

Figura 1. *Mapa de Egipto*.

san este desierto escindiéndolo en la zona oriental, o desierto arábigo, y en la occidental, o desierto líbico (Fig. 1). Ambos factores constituyeron realidades opuestas, en constante enfrentamiento, definiendo muchos de los caracteres determinantes de la ideología religiosa y de la realidad social y económica de su antigua cultura.

La vasta, árida y despoblada región desértica, denominada *Khaset* o Tierra Roja por sus antiguos pobladores, carece de precipitaciones y discurre a ambos lados del valle del río, siendo desde los inicios una fuente importante de materias primas, fundamentalmente de piedra y de minerales. Tanto el desierto arábigo como el líbico confieren al país el carácter eminentemente árido que le distingue, ocupando ambos más del 90% del total de su superficie. En el interior del desierto occidental se albergan una serie de oasis, como el de El Fayum, que hacían de barrera a las incursiones de las poblaciones libias, mientras que en el desierto oriental, la cadena Arábiga constituye un obstáculo natural que no ofrece más que algunos lugares que permiten el paso entre el valle del Nilo y el mar Rojo. Al norte de ella se encuentra el istmo de Suez, zona que permite la vinculación de este país con otras

culturas del Próximo Oriente, mientras que al sur de la primera catarata se extiende Nubia, región de difícil acceso y gran importancia comercial. Las márgenes de ambos desiertos poseyeron caracteres claramente diferenciados en la Antigüedad, constituyendo la franja del desierto arábigo colindante con el río el lugar preferente de residencia de los vivos, al salir el sol por el este, mientras que la margen ribereña del desierto líbico se empleó fundamentalmente como lugar de enterramiento de los muertos, al ponerse este astro por el oeste.

Pese a que ambos desiertos forman parte del país, Egipto tiende a identificarse con las estrechas tierras fecundadas por el gran río Nilo, que las surca de sur a norte desde Assuán hasta el mar Mediterráneo. Antes de atravesar este país el río se desplaza a través de casi siete mil kilómetros, desde su nacimiento en el corazón de África en las denominadas Fuentes del Nilo, próximas al lago Victoria, hasta Sudán, donde se le denomina Nilo Blanco. Tras su unión con el Nilo Azul en Jartum, a partir de esta ciudad y de Assuán se le denomina Nilo o Gran Nilo, hallándose interrumpido su fluir por seis cataratas. Entre la primera, próxima a Assuán, y el Mar Mediterráneo su cauce discurre a lo largo de unos mil doscientos kilómetros determinando la existencia de dos regiones naturales claramente diferenciadas, ambas sometidas periódicamente a sus inundaciones: el largo y estrecho valle fluvial cultivable entre ambos desiertos, o Alto Egipto, y el delta del río, o Bajo Egipto, cuyos límites costeros se hallaban retrotraidos hacia el sur en la Antigüedad. En las riberas de dichas regiones aparecieron, desde tiempos remotos, una serie de núcleos urbanos conectados entre sí mediante un intenso tráfico fluvial, constituyendo así el Nilo no solo una fuente de vida sino la principal vía de transporte humano y de materias primas (Fig. 2).

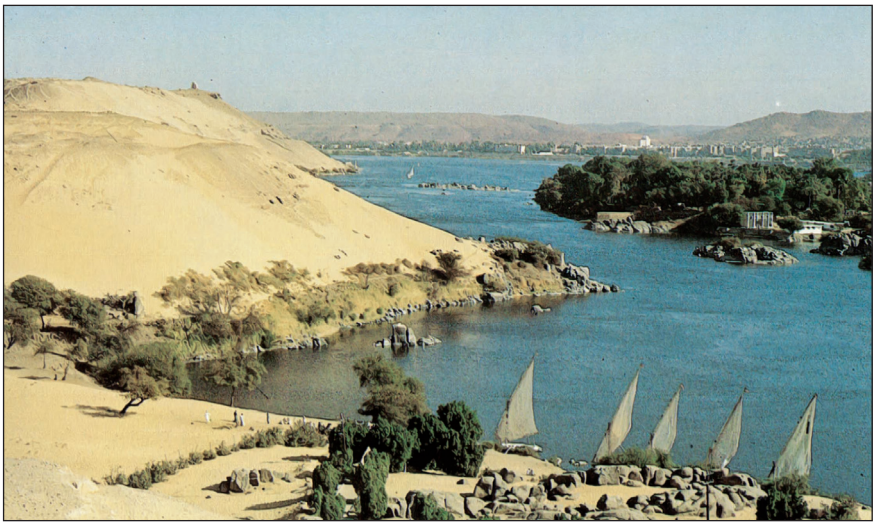

Figura 2. *Río Nilo*.

Los antiguos egipcios denominaron tanto al Alto como al Bajo Nilo *Kemi,* o Tierra negra, por oposición al desierto, *Khaset*, o Tierra roja. Además de estas dos regiones, los egiptólogos suelen aludir también a la existencia de una zona intermedia entre ambas, denominada artificialmente Egipto Medio, que contiene restos arqueológicos de interés. Tanto en la región del Alto Egipto como en las tierras del Bajo Egipto las crecidas anuales que experimentaba su caudal durante el verano y el otoño inundaban la llanura y el delta, determinando el ritmo de las estaciones y fertilizando periódicamente, mediante el oscuro limo, la estrecha llanura aluvial de tierra cultivable de las márgenes del desierto circundante.

En la Antigüedad el clima era más húmedo que actualmente y la cosecha anual dependía únicamente de la crecida estival, de tal forma que si el nivel alcanzado por las aguas era el adecuado se producían abundantes cultivos para cubrir las necesidades alimenticias de la población, mientras que si la crecida era escasa durante varios años seguidos se podían generar terribles hambrunas. Por esta razón, uno de los principales deberes de los distintos monarcas era velar para que el Nilo fuera benévolo y favoreciera la llegada de inundaciones periódicas controlables que permitieran obtener abundantes cosechas. Su manejo a través de un complejo sistema de canales, diques y terrazas de cultivo garantizó la seguridad de las plantaciones y, consecuentemente, el mantenimiento de la población. En la actualidad con la construcción de la presa de Assuán la irrigación es constante, lo que ha permitido la ampliación de las zonas de cultivo, si bien los campos que antes de su construcción se abonaban naturalmente mediante el limo que arrastraba el río hoy deben fertilizarse químicamente, al retener la presa los nutrientes naturales.

Entre la variada vegetación de las marismas y lagos menos profundos crecieron el papiro, el nenúfar y el loto blanco y azul, mientras que las partes bajas de la superficie inundada del lecho del río estaban pobladas de juncos, plantas todas ellas ampliamente representadas en la decoración pictórica y escultórica de templos y tumbas. Además, el valle del Nilo albergó siempre numerosas especies de aves acuáticas, peces y reptiles, representados igualmente en las artes figurativas (Fig. 3). Así mismo, Egipto contó en su subsuelo con importantes recursos geológicos que posibilitaron la presencia de inagotables canteras, lo que determinó el empleo de la piedra como componente básico de la mayor parte de sus obras.

1.2. *El poder faraónico y la administración del Estado*

El antiguo sistema político egipcio estuvo fundamentado en la existencia de una monarquía absoluta con un importante carácter divino. El faraón reunía en su persona el dominio político y las más altas funciones religiosas, dán-

Figura 3. *Pintura mural de la Tumba de Najt. Sheik' Abd el-Gurna. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

dose una frecuente fusión entre religión y Estado. Una de las principales tareas para con sus súbditos consistía en preservarles de las constantes fuerzas negativas que acechaban al universo, rechazando los peligros con los que constantemente debía enfrentarse la población egipcia. Estos se evidenciaban a través de las enfermedades, la hambruna o los desastres derivados de las fallidas contiendas guerreras, lo que, de lograrlo, perpetuaba la inalterabilidad de la institución regia. La aparición en el Período Predinástico de líderes carismáticos, como Narmer, posibilitó la unificación del país bajo un único mando, creando un primitivo Estado donde se fijaron las funciones regias y las normas en las que se fundamentaría la civilización egipcia desde sus orígenes dinásticos hasta su desaparición: perpetuar los principios de Maat, diosa de la justicia y suprema guardiana del orden universal, y proteger a la sociedad de todas las variantes del caos. Con los cambios acontecidos a finales del Reino Antiguo este deber regio pasó a ser asumido por el conjunto de la sociedad, ya que del esfuerzo conjunto para el mantenimiento del orden cósmico creado por los dioses dependía la continuidad de su existencia.

Ya desde el comienzo de los tiempos históricos el rey, al ser considerado como un dios en la tierra, fue el único interlocutor válido entre los dioses y los hombres, encargándose como sumo sacerdote de mantener el orden universal, establecido por los dioses y afianzado también por toda la sociedad egipcia,

mediante el ejercicio del culto. Su inmenso poder, derivado de su naturaleza divina, le facultaba para mantener la estructura del cosmos, establecida inicialmente por los dioses durante la creación, lo que, en definitiva, posibilitaba la existencia de un Egipto fuerte, próspero y culturalmente longevo. Sin embargo, el rey solamente fue considerado como un dios durante el Reino Antiguo, conceptuándose posteriormente a la institución regia, y no a la persona del monarca, como divina. Con la crisis de finales del Reino Antiguo, desestabilizado el reino y debilitada la prosperidad del país, la función de la realeza y de su máximo representante comenzó a cuestionarse, pasando a ser desempeñada por los gobernadores provinciales. Posteriormente, tras la reunificación del país en el Reino Medio, el concepto de lo divino se trasladó de la persona a la institución, manteniéndose esta concepción posteriormente.

Egipto fue un Estado territorial centralizado en el que la ciudad fue su entidad más destacada. En él, al igual que en las culturas del Próximo Oriente, surgen los primeros caracteres asociados al concepto de civilización, tales como la aparición del ordenamiento urbano, la administración, el derecho, la escritura, la diplomacia, el comercio internacional y otros factores que chocan frontalmente con el concepto de cultura primitiva con el que en muchas ocasiones se ha conceptuado esta parte de su historia. Administrativamente el país se hallaba dividido en cuarenta y dos distritos administrativos, o provincias, denominados *nomos,* que se hallaban repartidos entre el Alto y el Bajo Egipto. El control del aparato administrativo y del funcionamiento de la justicia correspondió al visir, su máximo responsable por delegación regia. El derecho egipcio se fundamentó en la observación de unas normas procedentes del Estado, destinadas al mantenimiento de la ideología y de su estructura política, social y económica, y en el derecho consuetudinario, aplicable al cumplimiento de unas reglas sociales destinadas al conjunto de la población. La justicia se ejercía a través de los tribunales de corte, los cuales promulgaban sentencias a través de los jueces, dictándose penas ejemplares con objeto de evitar la reiteración de delitos tales como el saqueo de tumbas o las conspiraciones que sufrieron algunos de sus reyes. Ambos conceptos evolucionaron con el transcurso de los siglos, conservándose abundante información sobre derecho internacional durante el Reino Nuevo, momento clave de expansión de los territorios del Estado.

Los funcionarios formaban un sector privilegiado dentro del aparato administrativo, especialmente los escribas, indispensables no solo en las tareas de gestión del Estado sino también en la custodia de su ideología (Fig. 4). Todos ellos trabajaban en los centros oficiales y en los templos, lugares que, además de las funciones religiosas, también desempeñaban funciones administrativas, económicas y comerciales.

El Estado egipcio no fue esclavista, como en ocasiones se le viene considerando, si bien durante el Reino Antiguo una parte de su población estaba obligada a prestar servicios al mismo durante unos meses, generalmente coin-

cidentes con la temporada de inactividad agrícola, para participar en diferentes trabajos, tales como la construcción de obras hidraúlicas, las expediciones regias destinadas a la obtención de materias primas inexistentes en el país, la construcción de grandes monumentos o bien colaborando en las campañas militares en las diferentes provincias. Estas prestaciones obligatorias al Estado se transformaron a partir de la IV Dinastía con los denominados "Decretos de Exención", que liberaban a todas las personas adscritas al mantenimiento del culto funerario regio. Solamente en el Reino Nuevo se constata a través de los textos y de las representaciones artísticas la presencia de esclavos vinculados, sobre todo, al ámbito doméstico.

Figura 4. *Escriba sentado*. *Reino Antiguo, V Dinastía*. *El Cairo, Museo Egipcio*.

1.3. *Cronología*

El arte egipcio tiene el mérito de reflejar una gran cultura que perduró durante más de tres mil años, desde la oscura Época Predinástica, hasta los inicios de nuestra era, momento en el que, tras el ocaso de la Dinastía Ptolemaica, dio comienzo la fase romana, en la cual las creaciones artísticas perdieron definitivamente el esplendor y la razón de ser de épocas precedentes.

La cronología de los distintos periodos que conforman su larga secuencia cultural varía de unos investigadores a otros. No obstante, existen una serie de ellos, aceptados por la mayoría de los egiptólogos con ligeras diferencias en sus límites de datación, que se fundamentan en las divisiones temporales legadas por Manetón de Sebennitos, historiador y sacerdote de Heliópolis que vivió entre los años 305 y 285 a.C. Éste escribió una historia del país por encargo del faraón Ptolomeo I titulada *Aegypthiaca*, escrita en lengua griega en tres volúmenes, que tuvo como objetivo aproximar al mundo griego la historia, la religión y los acontecimientos políticos y culturales de los antiguos egipcios. De esta obra tan sólo se ha conservado la lista de los reyes, la duración de sus respectivos gobiernos y su organización en treinta y una dinastías. Además de los escritos de Manetón existen otros documentos incompletos, como el Canon de Turín, la Piedra de Palermo y las listas halladas en determinados templos, como

el de Karnak, que dejan la cronología abierta en algunas de las etapas. Las investigaciones de los egiptólogos, fundamentadas en el análisis de dichas fuentes y en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en distintos puntos del país en los últimos tiempos, han posibilitado perfilar una cronología más precisa de su historia, si bien en ocasiones discrepan entre ellos al respecto.

Con objeto de facilitar el estudio de las manifestaciones artísticas de esta singular cultura, y sin olvidar dicha problemática, se ha optado en este texto por aportar la siguiente clasificación cronológica basada en el establecimiento de grandes periodos donde se agrupan los reinados de los distintos faraones en dinastías, desde la I a la XXXI, surgidas con anterioridad a la conquista del país por parte de las tropas griegas de Alejandro Magno.

No obstante, es preciso tener en cuenta que el primero de dichos periodos se corresponde con la fase del inicio cultural del país, previa a la unificación del Alto y del Bajo Egipto bajo el mandato de un único faraón, y que el último coincide con la etapa grecorromana, cuando las formas seculares egipcias se mezclan con el ideal helénico y pierden su ancestral fundamento ideológico.

Atendiendo a las mencionadas consideraciones se ha dividido la historia de este país en los siguientes periodos, conforme a la cronología de Baines y Malek:

Periodo Predinástico (4500-2920 a.C.):

– Badariense (4500 a.C.)
– Nagada I (4000 a.C.)
– Nagada II (3500 a.C.)
– Finales del Predinástico (hacia 3000 a.C.). Fundación del Estado egipcio

Dinástico Temprano o Protodinástico (2920-2575 a.C.):

– Dinastía I (2920-2770 a.C.)
– Dinastía II (2770-2649 a.C.)
– Dinastía III (2649-2575 a.C.)

Reino Antiguo (2575-2134 a.C.):

– Dinastía IV (2575-2465 a.C.)
– Dinastía V (2465-2323 a.C.)
– Dinastía VI (2322-21150 a.C.)
– Dinastías VII-VIII (2150-2134 a.C.)

I Periodo Intermedio (2134-2040 a.C.):

– Dinastías IX-X (2134-2040 a.C.), Heracleopolitanas
– XI Dinastía (2134-2040 a.C.), Tebana

Reino Medio (2040-1640 a.C.):

– Dinastía XI (2040-1991 a.C.)
– Dinastía XII (1991-1783 a.C.)

II Periodo Intermedio (1640-1532 a.C.):

– Dinastía XIII (1793-1640 a.C.)
– Dinastía XIV (grupo de reyes menores contemporáneos a la XV y XVI Dinastías)
– Dinastía XV (1585-1542 a.C.). Reyes hicsos
– Dinastía XVI (gobernantes menores contemporáneos a la XV Dinastía)
– Dinastía XVII (1640-1550 a.C.). Reyes tebanos

Reino Nuevo (1550-1070 a.C.):

– Dinastía XVIII (1550-1307 a.C.)
– Dinastía XIX (1307-1196 a.C.)
– Dinastía XX (1196-1070 a.C.)

III Periodo Intermedio (1070-712 a.C.):

– Dinastía XXI (1070-945 a.C.), Dinastía Tanita
– Dinastía XXII (945-712 a.C.), Dinastía Libia
– Dinastía XXIII (828-712 a.C.). Reyes de varias líneas coetáneas reconocidos en distintas zonas de Egipto
– Dinastía XXIV (724-712 a.C.). Efímeros reyes con capital en Sais
– Dinastía XXV (770-712 a.C.), Dinastía Kushita o Nubia. Gobierna en Nubia y área de Tebas

Periodo Tardío (712-332 a.C.):

– Dinastía XXV (712-657 a.C.), Dinastía Kushita o Nubia. Gobierna en Nubia y todo Egipto
– Dinastía XXVI (664-525 a.C.) Dinastía Saíta
– Dinastía XXVII (525-404 a.C.) I Periodo Persa
– Dinastía XXVIII (404-399 a.C.)
– Dinastía XXIX (399-380 a.C.)
– Dinastía XXX (380-343 a.C.)
– Dinastía XXXI (343-332 a.C.), II Periodo Persa

Periodo Grecorromano (322 a.C.-395 d.C.):

– Dinastía Macedónica (322-304 a.C.)
– Dinastía Ptolemaica (304-30 a.C.)
– Emperadores romanos (30 a.C.-395 d.C.)

1.4. *Sociedad egipcia*

El natural aislamiento geográfico del país, la suficiencia de sus recursos naturales y la pervivencia de sus creencias básicas propició la perdurabilidad de la civilización egipcia, a diferencia de lo que acontece en las culturas de pueblos vecinos, como los mesopotámicos, más proclives a sufrir invasiones y, consecuentemente, a incorporar las influencias culturales de otras etnias.

El poblamiento del valle del Nilo fue lento con anterioridad al IV milenio a.C. debido a las condiciones climáticas de la zona. Las tribus neolíticas llegadas probablemente desde el Mediterráneo oriental se establecieron en el Bajo Egipto, mientras que las originarias de la región sudanesa lo hicieron en el Alto Egipto, mezclándose presumiblemente todas ellas con la población previamente existente en las riberas del Nilo en asentamientos de carácter agrícola. Posteriormente fueron sobre todo los nubios, libios, griegos y romanos quienes se afincaron en el país hasta el fin de esta antigua civilización.

La estructura de la sociedad egipcia fue evolucionando con pequeñas variantes a lo largo de su historia. Durante la fase prehistórica el tipo de vida pasó de ser de nómada a sedentaria. La población habitó en pequeñas aldeas agrícolas, situadas a lo largo del valle, mientras que a partir de la unificación política del Alto y del Bajo Egipto comenzaron a crearse grandes aglomeraciones urbanas, algunas de carácter fortificado. El tamaño de las viviendas de estos asentamientos fue variable, respondiendo su planificación a la existencia de un sistema social y económico muy organizado y burocratizado.

La sociedad egipcia, de carácter básicamente agrario, ha sido conceptuada con frecuencia como piramidal. En su vértice superior se hallaba el faraón, con su familia y nobles más allegados, y por debajo se encontraban los funcionarios, escribas y sacerdotes, algunos de cuyos miembros se hallaban directamente vinculados mediante lazos de sangre con la institución regia. Este privilegiado grupo contrastaba con el resto de la población, compuesta fundamentalmente por campesinos y por escasos esclavos reclutados entre los condenados por la justicia y los prisioneros de guerra. Este extenso grupo carecía del acceso a la educación y a los bienes y tenía un nivel de vida muy elemental. En este mayoritario estamento poblacional la unidad familiar básica se integraba en un grupo superior para trabajar en instituciones que protegían a sus componentes, tales como talleres, templos o en las casas de los nobles. De ellas sus integrantes recibían un salario en especies por sus servicios, si bien la posesión de pequeños huertos y de animales les permitía el intercambio de productos en las distintas comunidades, completando así el salario obtenido en las instituciones. En dichas comunidades el hombre trabajaba en las labores del campo, mientras que la mujer lo hacía en el hogar preparando los alimentos y tejiendo ropas. Sus miembros estaban obligados a ejercer la prestación personal al monarca colaborando unos meses en la realización de diferentes trabajos, como en sus ingentes y lejanas empresas constructivas, en la realización

y mantenimiento de los sistemas hidraúlicos o en el culto funerario regio. De esta forma, la vida cotidiana transcurría entre las obligaciones de la unidad familiar y las que les planteaba su relación con el Estado.

Egipto contó con un sistema económico perfectamente organizado, jerarquizado y burocratizado mediante el cual el faraón era el dueño de todas las rentas procedentes de la agricultura, de la ganadería y de la pesca, así como de las derivadas de la mencionada prestación personal obligatoria. El país careció de una economía de mercado en la que existiera el libre cambio entre los productores y los consumidores, encargándose las instituciones de proporcionar trabajo al conjunto de la población y de controlar todas las actividades económicas relacionadas con la producción, el almacenamiento y la redistribución de los bienes. La actividad agrícola fue, pues, la base económica del país, cultivándose prioritariamente trigo y cebada. La ganadería fue la segunda actividad importante, existiendo distintos tipos de animales que aportaban un complemento añadido a la dieta básica de pan y cerveza o bien constituían bestias de carga para el transporte a corta distancia. No obstante, en una sociedad eminentemente fluvial como la egipcia el Nilo fue la principal vía de comunicación para el traslado a larga distancia, jugando un papel determinante en el intercambio de productos entre distintas comunidades y en el desplazamiento de los pesados materiales empleados en las grandes empresas faraónicas. Para ello los egipcios desarrollaron un gran número de embarcaciones, destinadas tanto a la pesca como al transporte de mercancías y de personas, construyéndose las primeras con haces de juncos mientras que las segundas se realizaron con sólidas maderas. Ambos tipos pueden constatarse tanto en sus relieves y pinturas como en algunos ejemplares llegados hasta nuestros días, como en el caso de la embarcación regia que fue enterrada, desmontadas todas sus piezas, bajo la gran pirámide de Keops, ejemplar que se halla expuesto en la actualidad, ya articulado, en el museo erigido sobre el lugar en que fue descubierta (Fig. 5).

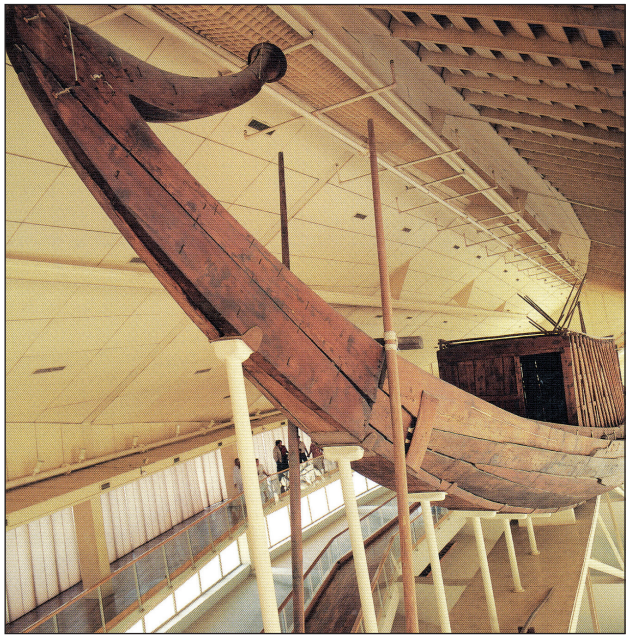

Figura 5. *Barca del faraón Keops. Reino Antiguo, IV Dinastía. Gizeh, Museo de la Barca.*

1.5. *Religión egipcia: cosmogonías y panteón de dioses*

La religión jugó un papel determinante en la concepción del mundo egipcio al hallarse impregnado todo él de la presencia del elemento divino, lo que se constata en la abundancia de templos, tumbas y demás creaciones artísticas relacionadas con las creencias y con el culto. Sus complejos mitos se redactaron durante la Época Baja, durante el dominio griego, como el de Seth que mata a su hermano Osiris quien, a su vez, es vengado por su hijo Horus, una de cuyas versiones se la debemos al filósofo griego Plutarco. La riqueza y complejidad de su religión sorprendió a numerosos visitantes griegos y romanos durante esta última etapa de su civilización, llegando a afirmar algunos que el origen del panteón griego había que buscarlo en la mitología egipcia. Pese a tal apreciación, una de las diferencias fundamentales de los dioses egipcios con respecto a los griegos estriba en que los primeros carecen de comportamientos humanos y nunca intervienen en la vida de los hombres, como frecuentemente sucede con los segundos.

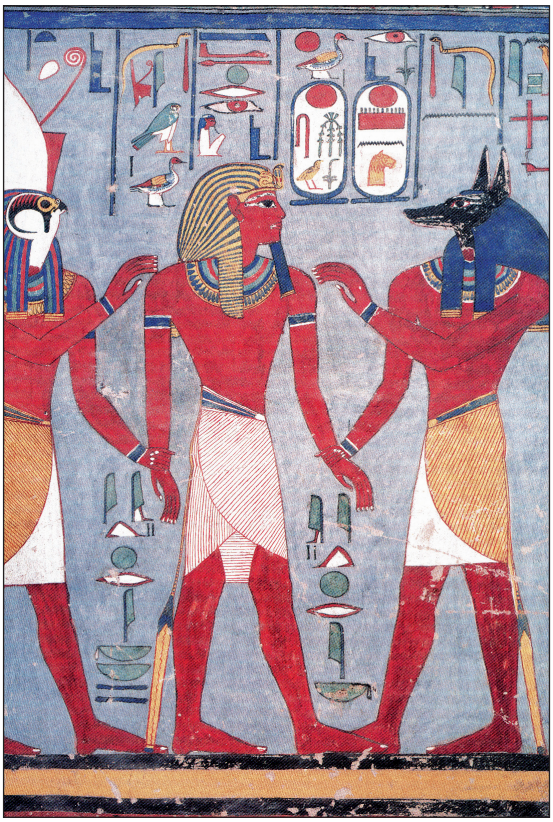

Figura 6. *Ramsés I entre Horus y Anubis. Relieve pictórico de la cámara mortuoria de Ramsés I. Valle de los Reyes, Tebas. Reino Nuevo, XIX Dinastía.*

El pueblo egipcio tuvo una idea de la divinidad y del Más Allá coincidente, en esencia, con la realidad de su entorno terrenal, si bien mucho más feliz y próspero, pero en el que también existían peligros similares a los que la población se veía expuesta durante su vida cotidiana. Sus dioses, según el omnipresente principio de dualidad existente tanto en ésta como en otras antiguas culturas del planeta, regían la vida y la muerte, el cielo y la tierra, la noche y el día, la luz y la oscuridad y, en definitiva, el orden y el caos del universo. En la religión egipcia confluyeron numerosas creencias acumuladas durante el transcurso de los siglos mediante un largo proceso aditivo que permitió la permanencia de

antiguas divinidades junto a otras nuevas, sin necesidad de que las primeras fueran reemplazadas. Igualmente dos dioses podían asimilarse sin perder ninguno de ellos su identidad, pudiendo hallarse también diferentes manifestaciones de un mismo dios.

La naturalidad con que en las imágenes divinas se combinan atributos humanos y animales es también una de las características de su panteón. En su origen estas divinidades se manifestaron bajo la forma animal para asumir más tarde el aspecto humano, si bien sus originarias cabezas permanecieron superpuestas al cuerpo humano a lo largo de los siglos, creándose así imágenes mixtas. Tal es el caso de Sekhmet, quien poseía cuerpo de mujer y cabeza de león; de Hator, que portaba sobre su femenina cabeza cuernos de vaca; de Anubis**,** quien tenía cabeza de chacal (Fig. 6); o de Thoth, a cuyo antropomorfo cuerpo se superponía la cabeza de un ibis. Así pues, el panteón egipcio contó con una serie de multiformes divinidades, cuyos principios formaron parte de la religión oficial desde los orígenes, que permanecieron a través de los distintos periodos de su historia. Algunos de estos dioses tenían carácter principal, mientras que otros eran divinidades locales que se imponían cuando una comunidad o una ciudad asumían el liderazgo sobre las urbes vecinas. Dioses como Horus, el dios solar y de la naturaleza en su versión de inundación cíclica, y Seth, quien representaba la sequía, la violencia de las tormentas y la esterilidad de los desiertos, acabaron también simbolizando, respectivamente, la dualidad del Bajo Egipto y del Alto Egipto. Otros grandes dioses fueron Ra, asociado en el Reino Nuevo con Amón; Atón, la fuerza creativa del sol de la revolución cultural de Amarna; Gebt, la tierra; Nut, el cielo y Osiris, dios que simbolizaba la esperanza en la resurrección (Fig. 7). Este último, también desempeñó la función de dios de los muertos, inicialmente ejercida por Anubis, quien pasó a actuar desde entonces como dios embalsamador.

Figura 7. *Estatua de Osiris de la Tumba de Psamético. Periodo Tardío, XXVI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Los diferentes relatos referidos a la creación del mundo comparten básicamente todos ellos su estructura. Las tres cosmogonías más importantes, la de Heliópolis, la de Hermópolis y la de Menfis, coinciden en el origen del universo, variando tan solo en ellas el dios creador. En la primera Atón creó el mundo desde la colina primigenia, dando lugar a Shu y

Tefnut, el aire y la humedad respectivamente, quienes a su vez procrearon a la segunda pareja de dioses, Nut y Geb, el Cielo y la Tierra, de los cuales surgieron Isis y Osiris y Seth y Neftis, dando lugar al grupo de nueve dioses denominado Eneada heliopolitana. La cosmogonía de Hermópolis presenta a Thot como dios creador, surgiendo de las aguas primordiales cuatro parejas de fuerzas inertes y ocultas que adoptaron la forma de cuatro serpientes y de cuatro ranas, símbolos de fecundidad: Num y Nunet, las aguas abismales; Heh y Hehet, carentes de forma; Keku y Keket, la oscuridad; y Amon y Amonet, los ocultos. Por último, en la cosmogonía de Menfis Path fue el dios creador quien, mediante la conjunción de su pensamiento y palabra, concibe en su corazón y crea mediante su lengua. Dado que en este primer órgano se registraban las acciones que los hombres realizaban en vida no se extraía durante el proceso de momificación, con objeto de que el difunto pudiera llegar con él a los campos de Osiris tras haber superado el juicio final. Entre las creencias egipcias debe destacarse también la presencia de un mundo subterráneo, el cual oscuro, amenazador y en el que habitan innumerables fuerzas malignas, denominado Duat, que Ra, el Sol, tras ser dado a luz cada mañana por Nut, el Cielo, atravesaba todas las noches. En su difícil tránsito, tras encontrarse y unirse con el cuerpo momificado de Osiris, símbolo de vida y de renacimiento, Ra conseguía emerger victorioso al mundo, reflejando este viaje el proceso creador que se repetía a diario y que debía ser mantenido para la supervivencia del pueblo egipcio.

Además de la existencia de las divinidades de su panteón, los egipcios creyeron también en la presencia de una fuerza vital, manifiesta en los seres animados y en los inanimados, que circulaba sin tregua desde los inicios del mundo y cuya plena potencialidad se alcanzaba tras la muerte. Así, el hombre, surgido a partir de las lágrimas del dios creador Ra, estaba formado por los siguientes cinco elementos, unos tangibles y otros inmateriales: el cuerpo, el *Ka*, el *Ba,* el nombre y la sombra. El *Ka* y el *Ba* originariamente sólo pertenecieron a los dioses, asociándose el primero con la energía vital que acompañaba al individuo en la vida desde su nacimiento hasta su muerte y que, tras el óbito, continuaba viviendo en la tumba. El día del entierro, tras realizarle al difunto el ritual de la apertura de la boca consistente en restaurar los sentidos a la momia para que pudiera ejercer todo tipo de actividades vitales, dicha energía permanecía activa junto al difunto eternamente, siempre y cuando éste recibiera los cuidados oportunos encomendados a sus descendientes y a los sacerdotes de la necrópolis en la que fuera enterrado. Por esta razón el ajuar, las ofrendas y el ritual fúnebre eran fundamentales para la pervivencia eterna de este principio.

El segundo, el *Ba*, era un concepto próximo a la noción occidental de alma, cuya función parece que consistía en enlazar el *Ka*, que permanecía en la tumba, con el *Ank*, o espíritu transfigurado de la persona que lograba alcanzar la vida eterna entre las estrellas. Una de las características del *Ba* era que tenía

Figura 8. *Pintura mural de la Tumba de Sennefer. Valle de los Reyes, Tebas. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

la posibilidad de abandonar la tumba y desplazarse a diferentes lugares que el difunto disfrutó en vida, pudiendo regresar a ella siempre que quisiera. Para posibilitar este retorno era imprescindible que el cadáver permaneciera incorrupto a lo largo de los siglos, por lo que el *Ba* estuvo estrechamente relacionado con la práctica de la momificación. Este costoso método estuvo solo al alcance de la élite egipcia, la cual disponía de los recursos necesarios para ello y para construirse una tumba (Fig. 8). Por el contrario, a la mayoría de la población, carente de dichos recursos, se la enterraba en simples fosas excavadas en el desierto, por lo que sus individuos esperaban poder alcanzar la vida futura no mediante la conservación del cadáver sino a través de la superación de un juicio final en el que se valorasen sus acciones terrenales y no su posición social. El *Ba* también se asociaba con la estatuaria funeraria, al constituir la imagen el duplicado del finado. Ésta le sustituía en el caso de que su momia sufriera algún daño accidental o provocado a lo largo del tiempo, razón por la cual estas efigies se solían esculpir en materiales duros con el fin de evitar su fragmentación.

Por último, el nombre era fundamental no solo durante la vida de la persona sino también tras su muerte, ya que su olvido y destrucción suponía su inexistencia, y la sombra era consustancial a la persona, pudiendo desplazarse rápidamente.

2. Las distintas facetas del arte egipcio

2.1. *El papel del arte y del artista en Egipto*

La civilización egipcia surge de la confluencia de una serie de factores de carácter geográfico y humano capaces de engendrar una original cultura cuyas peculiaridades perduraron, con ciertas variantes, a lo largo de sus más de tres milenios de historia, constituyendo algunas de sus premisas, como su concepción del cuerpo humano, un claro precedente de los caracteres que determinaron los inicios de la estatuaria griega. Por esta razón Egipto fue considerado en época romana como la cuna de la humanidad. Sus grandiosos monumentos ofrecen una solemnidad acorde con el vasto entorno espacial en el que surgieron, integrándose armónicamente en él. El estilo de las grandes obras, creadas en honor de los dioses y de los faraones, sus representantes en la tierra, se halla definido principalmente por la religión, por el concepto de monarquía y por la tradición. Esto se manifiesta en las consolidadas normas que determinaron la estructura de las construcciones religiosas, así como de las imágenes con las que se ornamentaron, donde se plasmaron tanto la relación de los gobernantes con los dioses como la glorificación de sus actos en la tierra. Por el contrario, las creaciones funerarias respondieron a la creencia en la existencia eterna del

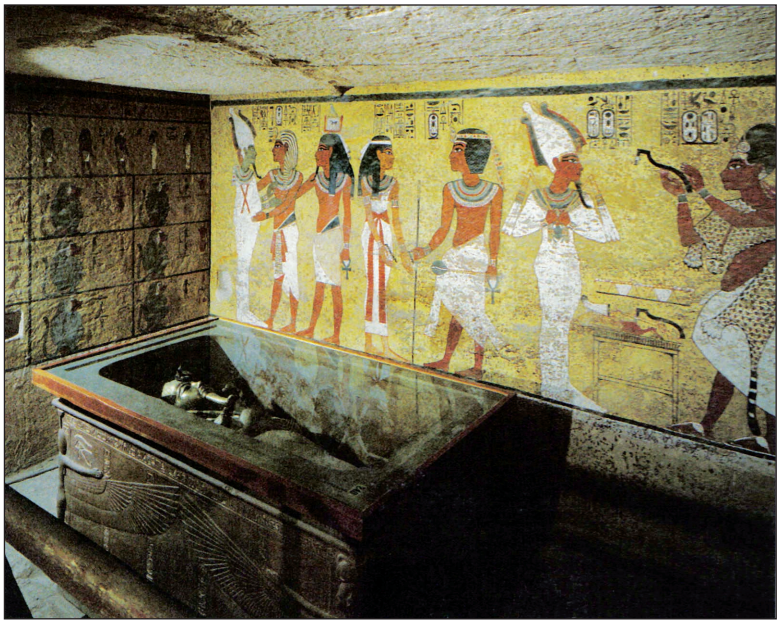

Figura 9. *Tumba de Tutankamón. Valle de los Reyes, Tebas. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

hombre tras la muerte en el Más Allá. Así, con el fin de garantizar su eternidad, la realeza y la nobleza egipcia crearon sus tumbas, en cuyo interior se enterraba dentro de bellos sarcófagos y rodeada de un rico ajuar funerario que evidenciaba su poder alcanzado en vida (Fig. 9). En ellas, los escultores y pintores reprodujeron escenas vinculadas a su vida cotidiana junto al Nilo, en las que el difunto las recrea eterna y mágicamente, y ejecutaron sus retratos, sustitutos en piedra para su cuerpo mortal en los que se depositaba el Ka, o fuerza vital que le acompañaba en la vida eterna.

El arte egipcio careció del sentido que este término tiene actualmente en nuestra sociedad, al ser el resultado de su experiencia religiosa, por lo que la interpretación de sus creaciones no puede efectuarse desde nuestros criterios culturales sin tener en consideración su propia lógica. Se trata, sobre todo, de un arte colectivo y anónimo donde el concepto actual de artista no existe, siendo los constructores, escultores, pintores y artesanos obreros especializados que trabajaban en las obras regias y en los encargos de carácter privado, tal como se puede apreciar en las paredes de la tumba del visir Rejmire, en Tebas, donde se puede contemplar detalladamente las múltiples actividades que éstos desarrollaron (Fig. 10). El hecho de que muchos de estos trabajos no fueran bien valorados por la sociedad, como el de los canteros o el del alfarero debido a las penalidades que conllevaban, no es óbice para que no se conozcan los nombres de algunos de los principales responsables de obras o la organización de la actividad de ciertos talleres artesanales especializados, como los de Deir el Medina, privilegiado enclave en el que vivían los trabajadores de la necrópolis del Valle de los Reyes, en Tebas. Los numerosos *ostraka*, o bocetos rápidos

Figura 10. *Pintura mural de la Tumba de Rejmire. Sheik Abd el-Gurna. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

Figura 11. *Esbozo pictórico ejecutado sobre ostraka. Reino Nuevo, XIX Dinastía. Turín, Museo Egipcio.*

realizados sobre lajas de piedra caliza y trozos de vasijas hallados en la escuela local de escribas de este asentamiento, ilustran los proyectos artísticos de esta comunidad de artesanos especializados (Fig. 11). Además de estos soportes emplearon también el papiro a modo de hojas de apuntes donde dibujar un croquis rápido de sus diseños arquitectónicos y pictóricos.

Otro de los conceptos que también permanece ausente en la cultura egipcia es la noción de belleza en sí misma, debiendo valorarse más que la creatividad e individualidad de quienes concibieron las distintas obras la pericia en su ejecución, con objeto de lograr el fin para el que fueron creadas. En ellas el artesano no pretendió reflejar la visión inmediata e individual de la realidad circundante sino el inmutable orden establecido de las cosas, es decir, lo que la religión y la sociedad egipcia consideró siempre como verdades eternas. Esto propició y perpetuó el conservadurismo de los modelos artísticos a través de fórmulas heredadas de padres a hijos lo que, sumado a la extrema especialización y jerarquización laboral, evitó bruscos cambios estilísticos. No obstante, pese a la permanencia de fórmulas ancestrales, en algunas obras es posible detectar cambios iconográficos atribuibles al contexto histórico en que surgen, como sucede en la escultura real de la XII Dinastía del Reino Medio o en la novedosa iconografía de las imágenes del periodo de Amarna, del Reino Nuevo, en las que se individualiza claramente a algunos de los personajes representados.

2.2. *Materiales y técnicas del arte egipcio*

Egipto contó en su subsuelo con la presencia de numerosas materias primas, entre las que se encuentran diversos tipos de rocas como el pórfiro, el granito o la diorita, el basalto, la arenisca y la caliza, constituyendo estas dos últimas las piedras más importantes tanto para la construcción de edificios como para el trabajo del escultor. Ambas se hallan repartidas a lo largo de todo el valle del río, lo mismo que sucede con los bancos de arcilla necesarios para

la producción de adobes y de objetos cerámicos. Entre sus canteras más significativas para la extracción de la arenisca destacan las de la Montaña Roja, cerca de Heliópolis, y las de la región de la catarata de Assuán, y para la obtención de la caliza la cantera de Tura, próxima a Menfis. La pizarra, la serpentina, el granito, el basalto, la diorita, el pórfido y otras piedras valiosas procedían de la región de la primera catarata y de las canteras de la Cadena Arábiga. Otros materiales procedían de lugares más alejados, como el oro que se extraía de las minas de Nubia, el lapislázuli procedente de Afganistán, o la turquesa y la malaquita que debían importarse del Sinaí. Además Egipto debió también conseguir fuera de sus fronteras maderas de calidad, imprescindibles para efectuar sus ingentes edificaciones, importándose coníferas de las montañas del Líbano y maderas preciosas del Sudán.

El hecho de que Egipto contara en su subsuelo con la presencia de inagotables canteras de piedra determinó su empleo en casi todas sus obras. Ésta se reservó para la mayoría de las esculturas y para la edificación de templos y tumbas, mientras que el adobe y la madera se emplearon en la arquitectura secular. La fragilidad de estos dos últimos componentes ha dificultado la conservación de los edificios, por lo que conocemos su estructura a través de los relieves y pinturas de las tumbas o por los modelos de madera y barro, más que por los restos preservados. La piedra y la madera constituyeron también el soporte de la escultura exenta y del relieve, si bien las obras efectuadas con este último material que han sobrevivido son igualmente escasas.

La gran calidad y el pleno dominio técnico de los variados materiales con que trabajaron los operarios egipcios, algunos sumamente duros y difíciles de abordar con las herramientas de que disponían, son quizá los caracteres más destacables de todas sus obras. Las piedras blandas se trabajaron con escoplos, taladros, sierras y azuelas, mientras que las duras requerían de métodos más complejos, trabajándose con mazos de pedernal y con compactos guijarros, si bien en épocas ya tardías parece que se emplearon mazas de hierro para efectuar detalles muy precisos. Tras alisar su superficie con raederas de piedra o de bronce se procedía al pulido final de la obra mediante la utilización de fuertes estregaderas de cuarcita y con fina arena de cuarzo, empleada a modo de raspador. En el caso de que la piedra sufriera algún tipo de fractura antes de la finalización del proceso escultórico esta se reparaba ajustando los fragmentos con grapas de madera o de metal, o bien ensamblando otra parte totalmente nueva por medio de lañas.

El escultor egipcio creó también bellas imágenes utilizando el barro, la madera, el marfil y diversos metales, materiales que le permitían articular sus diversas partes proporcionándolas una mayor movilidad. La madera se usó en la escultura exenta y el relieve, empleándose nudosos árboles autóctonos, como la acacia y el sicomoro, para trabajos sencillos. También se utilizaron finas maderas importadas, como las coníferas procedentes del Líbano o el ébano traído del África tropical, para crear delicados encargos de

Figura 12. *Pintura mural de la Tumba de Nebamón e Ipuky. Tebas. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

ebanistería (Fig. 12). Todas estas obras se trabajaron con herramientas como la sierra y el hacha, empleadas para desbastar el tronco inicial, y con la azuela y el escoplo para dar la forma definitiva a las imágenes. La superficie de las piezas efectuadas con maderas finas se suavizaba mediante uso del raspador y no se recubría con ningún otro material, salvo a veces con pan de oro. Sin embargo, las imágenes realizadas con maderas fibrosas, así como las

creadas con piedras blandas, se solían cubrir con una fina capa de yeso que, tras alisarse, se pintaba con convencionales tonalidades, buscando con ello dar más realismo a las imágenes.

Otro de los materiales empleados desde muy temprano en la estatuaria es el cobre, existiendo alusiones desde la II Dinastía de la fabricación de imágenes mediante el método de martillado, así como de toscas estatuillas macizas a lo largo del Reino Antiguo. El bronce se utilizó desde el Reino Medio para el vaciado de esculturas mediante el método de la cera perdida, fundiéndose a partir del Reino Nuevo imágenes en bronce de mayor tamaño. Por último, el artesano egipcio utilizó materiales como el barro, empleado en la construcción y en la fabricación de objetos cerámicos, además del marfil, el lapislázuli y otras valiosas piedras duras en la ejecución de delicadas piezas de joyería y de valiosos objetos del ajuar doméstico y funerario del monarca y de su corte (Fig. 13).

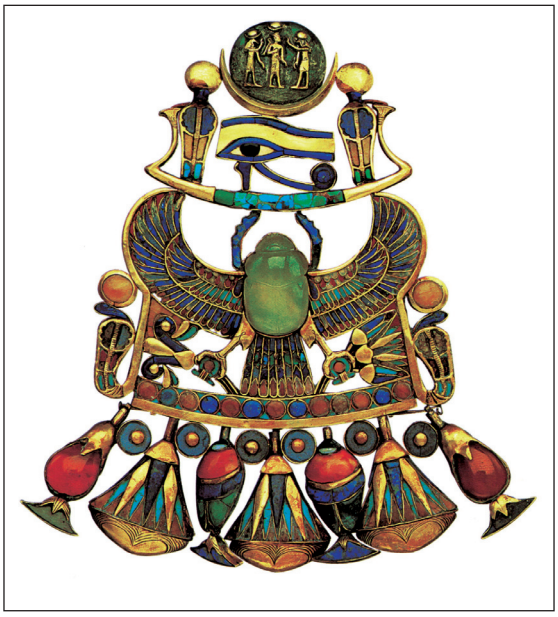

Figura 13. *Pectoral de Tutankamón. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

2.3. *La importancia de la escritura en el arte egipcio*

En todas las modalidades artísticas la escritura acompañó desde tiempos remotos a las distintas obras, adquiriendo un protagonismo determinante al conferirlas su imprescindible identidad. En Egipto coexistieron tres tipos de escritura: la jeroglífica, la hierática y la demótica, los cuales fueron ejecutados por los escultores en los monumentos y por los escribas, mediante el uso de pinceles, en diversos soportes, preferentemente el papiro. De ellos la jeroglífica es la que tiene una mayor importancia desde el punto de vista ornamental, además de ser la más antigua, empleándose sobre todo en el contexto religioso y funerario. La belleza con que fueron esculpidos y coloreados la multiplicidad de signos figurativos que la componen constituye de por sí una de las principales características que realzan la calidad de las distintas obras y completan su significado. Basada,

Figura 14. *Inscripción jeroglífica del Sarcófago de Dyeddyehutiefang, Hermópolis. Periodo Tardío. Turín, Museo Egipcio.*

como los otros dos tipos, en un sistema mixto ideográfico y consonántico, los complejos signos jeroglíficos pueden mostrarse en columnas verticales o en líneas horizontales, existiendo diferentes modelos en cuanto al sentido de ubicación de los ideogramas que la componen (Fig. 14).

El empleo de la escritura jeroglífica en el contexto artístico adquiere su máximo sentido y funcionalidad en las construcciones monumentales y en las artes figurativas, proporcionando una valiosa información que permite conocer la identidad y el significado de cada una de las obras. En los casos en que los retratos fueron reutilizados en etapas posteriores a su factura los rasgos del personaje inicial permanecen inmutables, si bien su identidad cambia automáticamente al alterarse las inscripciones originales y sustituirse por otras nuevas. Mediante este cambio se suplantaba mágicamente la personalidad del personaje inicial por la del nuevo, sin que el escultor se viera obligado a alterar su antigua apariencia física.

Este complejo sistema de escritura pudo ser descifrado gracias al descubrimiento en el año 1779, por parte de las tropas napoleónicas, de una losa de basalto negro, conocida con el nombre de *Piedra Rosetta* (Fig. 15). Esta estela, guardada en el Museo Británico de Londres, contiene una inscripción trilingüe efectuada en escritura jeroglífica, en demótica y en caracteres griegos, resultando referirse esta última a un decreto sacerdotal que data de la época de Ptolomeo V, a través de cuyo estudio Jean François Champollión pudo descifrar y reconstruir el alfabeto egipcio en el año

1822. Este trascendental descubrimiento permitió leer los antiguos textos e inscripciones egipcias y aclarar la cronología de las distintas dinastías, acercando así a Occidente de forma científica esta ancestral cultura.

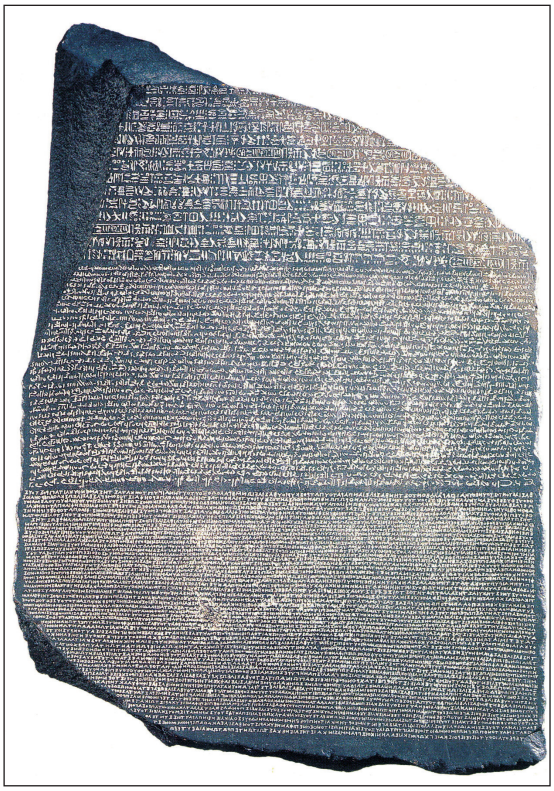

Figura 15. *Piedra Rosetta. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica. Londres, Museo Británico.*

El segundo tipo de escritura, la hierática, aparece generalmente sobre papiro, constituyendo una adaptación simplificada de los signos figurativos de la anterior. Se empleó, preferentemente, en los textos administrativos y literarios desde el 1300 a.C. hasta el fin de esta cultura. Pese a su procedencia, es independiente del sistema jeroglífico, mostrando caracteres mucho más cursivos y apenas icónicos. La escritura hierática sirve como punto de partida para la demótica o popular, la cual es una abreviación del hierático cursivo. Esta última fue utilizada en asuntos de la vida cotidiana y, ocasionalmente, en algunos textos literarios e inscripciones en piedra, perviviendo mezclada con el alfabeto griego en la escritura copta, tras el eclipse de la antigua cultura egipcia.

II

DEL ARTE PREDINÁSTICO AL CLASICISMO DEL REINO MEDIO

Tema 2

ARTE DEL PREDINÁSTICO A LOS INICIOS DEL ARTE FARAÓNICO

Cruz Martínez de la Torre
Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

Introducción histórica

1. La Arquitectura (*Inmaculada Vivas Sainz*)
   - 1.1. Los primeros modelos de arquitectura predinástica y protodinástica
     - 1.1.1. Hieracómpolis y el origen del templo egipcio
     - 1.1.2. Las primeras tumbas reales: Nagada y Abydos
     - 1.1.3. Otros restos arquitectónicos predinásticos y protodinásticos
   - 1.2. La arquitectura de las primeras dinastías: la evolución hacia la lo monumental.
     - 1.2.1. Los recintos funerarios de Abydos
     - 1.2.2. Las mastabas de Saqqara
2. Artes figurativas (*Cruz Martínez de la Torre*)
   - 2.1. Los ajuares funerarios de los primeros enterramientos prehistóricos. Las primeras manifestaciones pictóricas
   - 2.2. La plástica egipcia a finales del Predinástico: mazas, cuchillos y paletas
   - 2.3. Las paletas y las estelas de la I Dinastía
   - 2.4. Las imágenes del faraón: la II Dinastía

Introducción histórica

Durante el Periodo Predinástico, anterior al inicio de la Historia de Egipto, el país se conformó como un ámbito cultural construido a partir de las diversas aportaciones realizadas por un conjunto de pueblos de distinta procedencia, si bien hoy en día se considera que el origen de la base de la población

egipcia es autóctono, y no semita. Las diferentes culturas predinásticas recibieron influencias del exterior, tanto del Próximo Oriente como de otras zonas como el Desierto Occidental o el Mar Rojo, y fueron dejando constancia sobre el espacio de las peculiaridades de su prehistórica cultura. Partiendo de este hecho y de otros factores que determinaron su devenir histórico-cultural, como es la aparición de la escritura y su plasmación en el contexto artístico desde los primeros momentos de la etapa faraónica, los primeros pobladores egipcios comenzaron a establecer los modelos artísticos que habrían de servir de base para el posterior desarrollo artístico a lo largo de su dilatada historia, tanto en el campo de la arquitectura como de las artes figurativas y decorativas, estableciendo así a través de este largo periodo las bases de la figuración del futuro arte faraónico que se iniciará a finales del cuarto milenio a.C.

Por tanto llamamos Periodo Predinástico a la época que abarca desde las primeras comunidades prehistóricas hasta el periodo de unificación de Egipto, periodo final denominado Protodinástico. Las estructuras básicas de la civilización egipcia se formaron en la época prehistórica, teniendo lugar entre el 7000 y el 5000 a.C. el inicio del desarrollo de la agricultura y de la ganadería y constatándose, entre los años 4000 y 3000 a.C. aproximadamente, la presencia en territorio egipcio de varias culturas en las que se evidencia ya el laboreo de los campos y la producción de cerámica. En esta época el hombre comenzó a trabajar el cobre, para la fabricación de herramientas y armas, y la piedra, para crear vasijas y paletas, utilizándose estas últimas para mezclar el polvo de malaquita empleado como cosmético ocular, así como en ceremonias mágicas de carácter propiciatorio. Algunos investigadores prefieren hablar hoy en día de periodo Calcolítico, al ser un término más genérico y que tiene menos asociaciones geográficas y menos vinculaciones con culturas concretas. Mencionaremos en primer lugar la cultura Badariense, que se desarrolla en el Alto Egipto desde el 5000 a.C. al 4400 aproximadamente, configurándose como una población semi-nómada que comienza a formar pequeños asentamientos, cultivando cereal y domesticando animales. En esta cultura enterraban a sus muertos en pequeños cementerios en los límites del asentamiento, en sencillas tumbas con un ajuar funerario.

Hacia el 4500 a.C. los habitantes de valle del Nilo iniciaban su evolución desde sociedades neolíticas, en la fase que suele denominarse Nagada, nombre del yacimiento situado en el Alto Egipto cercano a Luxor. La cultura de Nagada surgirá de manera paralela en el tiempo a la Badariense, pero progresivamente la reemplazará. No será hasta la fase más tardía de Nagada II, o cultura Gerzeense, cuando tengamos los primeros vestigios de arquitectura funeraria, en concreto las tumbas rectangulares cuyos muros estaban recubiertos con mampostería o madera. Esta fase de Nagada II supone el punto decisivo del desarrollo del Egipto Predinástico, documentándose contactos con zonas fuera del país, un desarrollo de la escritura y una expansión por todo el valle del Nilo penetrando hasta el Delta.

Debemos mencionar también la llamada cultura Maadiense, en el Bajo Egipto, que hace su aparición en la etapa de Nagada I desarrollándose hasta Nagada II C-D, momento en que queda eclipsada por esta última. La mayoría de los conocimientos sobre esta cultura se tienen por los asentamientos, más que por los cementerios. El yacimiento de Maadi nos ha revelado un asentamiento relativamente grande, con variados restos de arquitectura doméstica, con casas de planta redonda y de planta rectilínea de ramas y barro, así como algunas estructuras con una parte de ladrillo semi-subterránea y otra de piedra.

La cultura de Nagada II, que surge en torno al 3500 a.C., está caracterizada por un mayor grado de refinamiento. Los cuatro núcleos de mayor importancia son Abydos, Naqada, Coptos y Hieracómpolis, además de El-Gerzeh, que da nombre a parte de este segundo periodo. Se han hallado objetos parecidos a los del El-Gerzeh en todo el Alto Egipto, incluida Nagada, pensándose hoy, en su mayoría, que el movimiento avanzó desde el sur hacia el norte. Sin embargo, casi todos los vestigios proceden de la zona de El-Fayum y no del Delta, ya que éste último era terreno de aluvión y la mayoría de los posibles vestigios han quedado enterrados bajo él. En esta época se producen una serie de cambios socioeconómicos y se constata un importante comercio y una sociedad cada vez más compleja.

El Periodo Protodinástico es la fase siguiente al Predinástico, denominándosele también Periodo Predinástico Tardío. Durante esta etapa se produce la unificación de Egipto, aunque nuestras fuentes escritas posteriores, como por ejemplo la llamada Piedra de Palermo, sugieren que ya había reyes con pleno dominio sobre todo Egipto antes de la I Dinastía. No sabemos hasta qué punto la idea de dos reinos predinásticos responde a una verdadera realidad histórica o es una proyección posterior del dualismo tan presente en toda la ideología egipcia. Es probable que se produjese una gradual unificación de la sociedad, que queda reflejada en la cultura de Nagada II que se va expandiendo por todo Egipto en un proceso de Sur a Norte, y en la que se aprecia una incipiente ideología real, por ejemplo en los primitivos emblemas del *serekh*. Esos gobernantes de la Dinastía 0 probablemente se enterraron en Abydos y reflejaron su ideología real en paletas de pizarra y cabezas de maza. Según Manetón, la capital de Egipto durante el Periodo Arcaico, momento del inicio de la historia dinástica del Antiguo Egipto, fue Tinis. Por esta razón se denomina también a este periodo Época Tinita, correspondiéndose con las dos primeras dinastías, aunque ya durante la I Dinastía Menes decidió el traslado de la capital a Menfis. Durante estas primeras dinastías los monarcas promovieron obras de canalización para el riego de los campos, transformándose con el tiempo los funcionarios encargados originalmente de su construcción en gobernadores, o *nomarcas*, de las distintas provincias, o *nomos*.

Debemos destacar dos hechos que tienen relevancia en el proceso de unificación egipcia que vemos a comienzos de la I Dinastía: la aparición de la escritura jeroglífica y la citada elección de Menfis como capital, además del

posible cambio en la familia reinante a comienzos de la I Dinastía. Se considera a Menes el primer rey de la I Dinastía, cuyo nombre nos ha llegado por las listas reales egipcias y por fuentes clásicas posteriores, y algunos autores asumen que Menes y Narmer es el mismo rey, mientras que otros relacionan la figura de Menes con Aha. Ya desde la I Dinastía, los reyes muestran juntas la corona blanca, símbolo del Alto Egipto, y la corona roja, símbolo del Bajo Egipto. Solía considerarse a Narmer como primer faraón del Egipto unificado, aunque hoy sabemos que hubo otros reyes gobernando las dos tierras. Su imagen queda en la famosa paleta que lleva su nombre y que conmemora la unión de las dos tierras. Entre las divinidades egipcias de esta temprana época destaca la diosa buitre Nekhbet, de Hieracómpolis, y la diosa cobra Wadjet, de Buto, ambas protectoras del rey egipcio.

Los centros principales de esta etapa son Menfis y Abydos, mientras que Hieracómpolis, lugar de larga tradición religiosa, tiene también importantes restos de la I Dinastía. Sin embargo, pese a la estabilidad política reinante, existe constancia de rebeliones de carácter religioso, liderando el Bajo Egipto sediciones contra el centralismo ejercido por el Alto Egipto. En contraposición, el estado llevó a cabo una política cultural de asimilación de las tradiciones religiosas de ambas zonas que contribuyó a la unificación del país.

1. La arquitectura

1.1. *Los primeros modelos de arquitectura predinástica y protodinástica*

Las primeras manifestaciones del arte egipcio en el terreno de la arquitectura son más tardías que en el arte figurativo, como veremos. Algunos autores han señalado que las construcciones de esta época, ya sean viviendas privadas o edificaciones sagradas, tienen un carácter demasiado primario para poder hablar de ellas como creación artística. A veces se trata de simples construcciones de barro o de cañas cuyos ángulos están reforzados con postes de madera y tejado de esteras de caña. En nuestra opinión es importante analizarlas porque representan los orígenes de modelos arquitectónicos del arte faraónico, sobre todo aquellas con finalidad religiosa. Los egipcios del Predinástico y del Protodinástico utilizaron los materiales a su alcance para levantar construcciones religiosas o civiles, que a veces reflejan el deseo de honrar a un dios o un incipiente ceremonial vinculado a la realeza. En 1980 el prestigioso egiptólogo Cyril Aldred decía que había un evidente vacío entre los periodos prehistóricos del antiguo Egipto y la cultura de la época Dinástica. Ese vacío se va llenando poco a poco gracias a los hallazgos de yacimientos como por ejemplo Abydos, Hieracómpolis o "Tell el-Farkha".

Las primeras tumbas egipcias eran simples fosas excavadas en la arena del desierto. en las que el cuerpo del difunto solían depositarse en posición fetal, con un sencillo ajuar funerario. Esa arena del desierto realiza una acción protectora sobre el cuerpo al desecarlo, lo que estaría relacionado con la aparición de la momificación. Las formas de enterramiento irán evolucionando de manera paralela al desarrollo de la cultura egipcia y a la complejidad de su sociedad. Para el estudio de los primeros ejemplos de una verdadera arquitectura funeraria debemos recurrir a los numerosos enterramientos del Alto Egipto, donde tenemos tumbas de grandes dimensiones de miembros de la élite fechadas en el Calcolítico tardío o Nagada IIC. Son tumbas rectangulares de unos tres o cuatro metros de largo por uno o dos ancho, revestidas de muros de ladrillo y a veces con dos o tres cámaras, que curiosamente se ubican en cementerios separados de aquellos de la población común. Esta práctica que se atestigua en lugares como Hieracómpolis, Abydos y Nagada es un signo evidente y deliberado de distinción social.

1.1.1. *Hieracómpolis y el origen del templo egipcio*

Ya desde el periodo de Nagada IB hay evidencias de construcciones de cantos y de adobe en yacimientos como Maadi y Hieracómpolis, pero que desde el punto de vista arquitectónico no tienen todavía un nivel significativo. Tendremos que avanzar en el tiempo para que el adobe sea utilizado a mayor escala como material constructivo, tanto en tumbas como en casas. Mencionaremos los interesantes restos del yacimiento de Hieracómpolis, donde se encontró el templo predinástico de Nekhen (Hieracómpolis, HK29A), el más antiguo excavado en Egipto, fechado en Nagada IIC, *circa* 3.400 a.C. Es un templo formado por un gran patio oval de unos treinta y dos por trece metros, rodeado por una cerca de material vegetal recubierta de barro. El pavimento del templo era de barro compactado, y hay indicios de que fue rehecho en diferentes ocasiones, lo que indicaría que el templo estuvo en uso durante un cierto periodo de tiempo. En el extremo sur del patio se encontró un profundo agujero con fragmentos de piedra en el fondo, posiblemente para sujetar un alto poste, quizás con el tótem de un halcón, en relación con Horus, divinidad del templo. En el lado norte del patio había una larga y profunda zanja cuya finalidad podría ser sostener un muro de altos postes de madera alrededor de la entrada al recinto, una entrada flanqueada por dos altos postes, quizás para colocar algún tipo de estandarte o banderola. De modo paralelo al muro de postes se encuentra un segundo muro de ladrillos de adobe, quizás construido para formar un corredor desde la entrada hasta la zona del suelo elevado. El santuario propiamente dicho era un altar con fachada sustentada por cuatro largas vigas de casi un metro de grosor posiblemente de cedro del Líbano y qui-

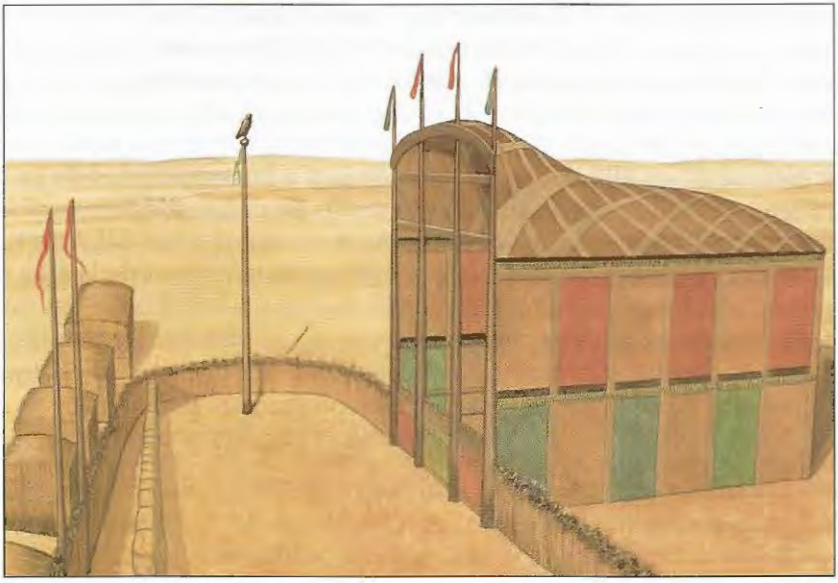

Figura 1. *Reconstrucción del templo de Hieracómpolis, Predinástico (según R.H. Wilkinson).*

zás cubierta de coloridas telas (Fig. 1). Tras la fachada, había tres estancias formadas por palos de madera y esteras de caña, habiéndose sugerido que esta división tripartita indicaría un temprano ejemplo del modelo de templo tripartito para tríadas. Si quedaba alguna duda de la interpretación religiosa de este complejo de Hieracómpolis, la evidencia arqueológica lo confirma gracias a los restos de sacrificios de animales jóvenes, como ovejas y cabras, que fueron descuartizados en el lugar en algún tipo de ceremonial. Otros elementos del complejo de Hieracómpolis incluyen una pequeña sala cuadrada, que podría haber sido una habitación para vestirse en alguna ceremonia, y una plataforma de ladrillos de adobe cerca de la entrada al patio, cuya función sería la de servir de ubicación al monarca en ciertas ceremonias tales como procesiones, presentación de tributos, etc. Se encontraron también varios pequeños edificios de forma rectangular que podrían ser talleres que daban servicio al templo. Todo ello ofrece la imagen de un primitivo templo en el que están presentes muchos elementos de la posterior arquitectura templaria egipcia.

En este mismo templo de Hieracómpolis podemos ver cómo se produce la evolución en los materiales de las construcciones egipcias: las estructuras de madera y de esteras de caña de Nagada II C son reemplazadas progresivamente por nuevas construcciones de ladrillos de adobe en la fase de Nagada IID-III. Curiosamente hay indicios de que algunos muros del templo fueron desmantelados en esta segunda etapa, lo que incluso podría indicar que la primera estructura fue realizada para un acontecimiento o ceremonia en particular,

incluso una posible ceremonia *heb-sed*. Lo que se refleja en estas tempranas construcciones es el poder de rey emergente, ya que no se trata sólo de una construcción religiosa sino de un verdadero centro ceremonial. El santuario destacaba visualmente dentro del complejo del templo y dentro del asentamiento de Hieracómpolis, pudiendo considerarse un prototipo de la posterior arquitectura de los templos, y además un símbolo del poder del rey y de Horus. Tenemos diversas representaciones en las artes decorativas del santuario tipo del Alto Egipto, que significativamente consiste en una estructura abovedada compuesta de postes y con un enrejado en forma de animal agazapado con cola y cuernos. Se asumía que ese gran santuario del Alto Egipto llamado *per wer*, "Gran casa", estaba en Hieracómpolis y de hecho podría corresponder con los restos mencionados. Además ese templo del Alto Egipto será recreado en piedra en el complejo de Zoser en Saqqara, una edificación que curiosamente tiene unas dimensiones muy similares a las del templo de Hieracómpolis, con una fachada de unos trece metros de ancho, unos pilares de unos doce de alto, unos muros decorados con coloridas esteras simuladas y una puerta ligeramente desplazada del centro. De hecho muchos investigadores consideran que ese aspecto orgánico o vegetal de los primitivos templos egipcios sigue estando muy presente en los de piedra, como si esto fueran versiones permanentes de los primeros templos, pero concebidos para durar eternamente.

Al final del periodo de Nagada II se abandona el citado templo de Hieracómpolis, y se construye otro. Se cree que la primera etapa de la nueva construcción corresponde a un muro de piedra circular que rodea un gran montón de arena, sostenido por bloques de piedra caliza sobre los que pudo ubicarse un altar del Dinástico Temprano. Sería un templo con una larga continuidad, pues en el Reino Antiguo se añadió un santuario de piedra en la parte oriental del montón de arena, y en el suelo de esta estructura fue hallado el denominado "depósito principal", que nos ha proporcionado piezas tan destacadas como la Paleta de Narmer o la Maza del Escorpión. En el cementerio Predinástico de Hieracómpolis se halló además la tumba 100 decorada, fechada en Nagada II, que estructuralmente consiste en una tumba de fosa recubierta de ladrillos de adobe, con las paredes enlucidas y pintadas, y que era parte de un cementerio real.

1.1.2. *Las primeras tumbas reales: Nagada y Abydos*

En el conocido yacimiento de Nagada se excavaron tres cementerios del Predinástico que ofrecen valiosa información, sobre todo el llamado "cementerio T", considerado lugar de enterramiento de los reyes o jefes locales del Predinástico. Citaremos como ejemplo una posible tumba real muy bien conservada con una superestructura de ladrillos de adobe en forma de nicho. Se

atestiguan también dos áreas de asentamiento en Nagada, una al norte y otra al sur, destacando ésta última zona sur por los restos de una muralla de ladrillos de adobe, que formaría parte de algún tipo de fortificación con divisiones dentro de ella.

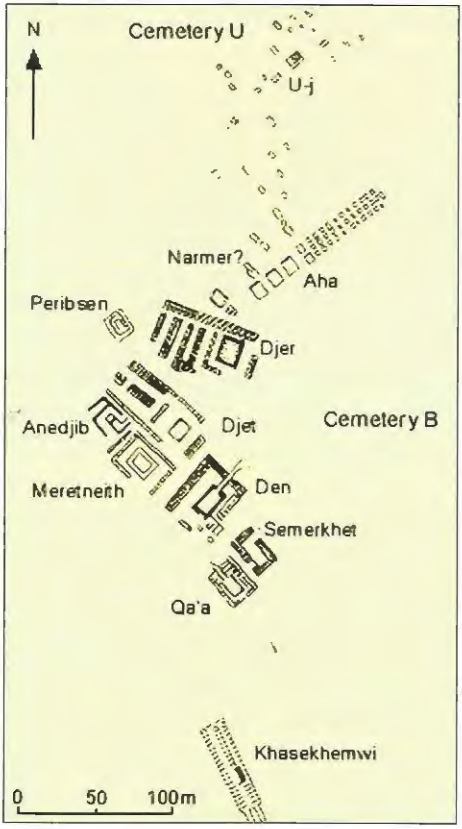

Figura 2. *Mapa de la necrópolis de Um el Qaab, Abydos, con tumbas de las Dinastías I y II.*

En el Alto Egipto destacaremos también el yacimiento de Abydos, donde se han encontrados cementerios predinásticos y zonas de asentamiento, que muestran un cambio de patrón al final de la fase de Nagada II. La necrópolis de Abydos (Fig. 2), fundamental para entender la evolución de los enteramientos de los primeros faraones egipcios, incluye tres áreas: el cementerio U con unas seiscientas cincuenta tumbas del Predinástico, Nagada I-III C., el cementerio B con tumbas de los últimos gobernantes del Predinástico como Irj-Hor, 'Ka', Narmer, y Aha, y por último los complejos funerarios de los reyes Djer, Wadj/Djet, Dewen, Adjib, Semerkhet, Qa'a y la reina Meret-Neith de la I Dinastía, así como las tumbas de los dos últimos monarcas de la II Dinastía, Peribsen y Khasekhemwy. Según la creencia egipcia Osiris, dios de los muertos, había sido enterrado en Abydos convirtiéndose el lugar en un destacado centro de culto a comienzos del Reino Medio.

En las tumbas predinásticas de Abydos podemos hablar ya de un uso extensivo del adobe: casi todas las tumbas tienen un recubrimiento de ladrillo en las paredes, algunas constan de varias cámaras y suelen tener un rico ajuar, por lo que se interpretan como tumbas de reyes. Destaca entre ellas la llamada tumba U-j, con una disposición de varias pequeñas cámaras funerarias recubiertas de ladrillos de adobe (Fig. 3). Junto a la cámara principal, donde se depositaba el cadáver del difunto, había doce pequeñas cámaras para ofrendas con un rico ajuar funerario que incluye cerámica importada. Se trata de una elaborada tumba real, atribuida a un rey llamado Escorpión I, una tumba cuyo plano podría ser un reflejo del palacio real y de sus estancias.

Parece que los primeros reyes del Egipto unificado de las Dinastías I y II construyeron sus tumbas en el desierto de Abydos, zona conocida como Umm el-Qa'ab, pero además levantaron una serie de edificios reales en el límite de la zona cultivable, mirando hacia el antiguo asentamiento. Las excavaciones del *Institute of Fine Arts, New York University* han revelado que esos recintos eran parte del complejo funerario de los reyes, y representan el nacimiento de la expresión de la arquitectura monumental real. Cada monarca habría construido una tumba bajo tierra y una construcción funeraria monumental que llamamos "recinto funerario real", las cuales serán analizadas con detalle más tarde.

Figura 3. *Tumba U-J. Abydos, atribuida a un monarca predinástico.*

Posiblemente no haya ningún otro grupo de monumentos que refleje tan bien como estas tumbas reales de Abydos esta etapa de desarrollo de la sociedad egipcia y sus creencias, que se intuyen a través de la arquitectura de las tumbas y de su ajuar funerario. Se han identificado tres tumbas de reyes de la Dinastía 0, destacando también la tumba de Aha, primer rey de la I Dinastía. Su complejo funerario refleja tres etapas constructivas y contiene tres grandes cámaras con gruesos muros de ladrillo, suponiendo un paso decisivo hacia la arquitectura monumental. Además por primera vez encontramos enterramientos subsidiarios para siervos (Fig. 4).

En Abydos destaca otra tumba real del rey Den, de la I Dinastía, que tiene una cámara central accesible por el este mediante una larga escalera descendente, la cual permitía ir construyendo las dos partes de la tumba, superestructura y estructura, antes de la muerte del rey. Esta innovación arquitectónica de entrada con escalones descendentes se une a otra novedad, como es el uso de lajas de granito rojo y negro para pavimentar en suelo de la cámara principal. Además hay restos de puertas de madera a medio camino entre las escaleras y la entrada a la cámara, e incluso bloques de piedra para sellar la entrada, lo que refleja el deseo de proteger la tumba de saqueos.

Figura 4. *Tumba del rey Aha, cámara principal, Dinastía I, Abydos.*

Desde el reinado de Djer, de la Dinastía I, se documenta la existencia de recintos funerarios asociados a cada tumba. Normalmente éstas consisten en una fosa excavada a unos dos metros y medio de profundidad en el desierto, y recubierta de ladrillos primero y después bloques de caliza, fosa que está abierta en la parte superior. Dentro de la misma están las cámaras funerarias, protegidas por contrafuertes construidos con vigas de madera y esteras. Por encima de las vigas había un techo quizás recubierto de arena, a modo de túmulo, que sobresaldría del nivel del suelo del desierto. La distribución de las cámaras funerarias de las tumbas recuerda a la disposición del palacio, confirmando la función de la tumba como palacio de la eternidad. Ha sido muy debatida la existencia de una superestructura, y es posible que las estelas reales se colocaran en la zona de la arena. Ese túmulo arenoso simbolizaría la montaña primigenia que emergió de las aguas primordiales en el momento de la creación, y a partir de este elemento, que garantizaba la continuación de la vida en el más allá, posiblemente se desarrolló la idea de pirámide. Curiosamente en estas primitivas tumbas había también una especie de falsas salidas, orientadas hacia la boca del *wadi*, simbolizando la entrada al otro mundo al que el rey entraría. Junto a la tumba real había numerosos enterramientos subsidiarios, hasta doscientos en ocasiones, organizados en ordenadas filas que contienen tanto restos humanos de siervos como restos de animales, y cuyas cámaras se cubrían con vigas de madera y capas de esteras y ladrillos.

Los complejos funerarios de Abydos de monarcas de la II Dinastía no tendrán ya enterramientos subsidiarios, pero destaca la existencia de rampas con recubrimiento de piedra en la parte suroeste del enterramiento hacia la boca del *wadi*, demostrando la pervivencia de la idea de resurrección. En la tumba del

rey Khasekhmwy, último rey de la II Dinastía y predecesor de Zoser, vamos a encontrar por primera vez una cámara funeraria recubierta de piedra caliza. Vemos una progresiva complejidad de las tumbas, que parten de estructuras de adobe hasta llegar al uso de la piedra, sentando las bases que culminan en el complejo de Zoser.

Tradicionalmente se creía que las tumbas reales de Abydos de monarcas de las Dinastías I y II eran cenotafios y no verdaderas tumbas, ya que el verdadero enterramiento estaría en Saqqara. Sin embargo, las recientes excavaciones del Instituto Arqueológico Alemán en Abydos han revelado tumbas reales de las Dinastías 0 y I, demostrando que los reyes fueron enterrados allí. Por tanto, de acuerdo con los nuevos datos los sepulcros de Saqqara se interpretarían como los enterramientos de los altos dignatarios de Menfis, cuya existencia desde los comienzos de la historia egipcia parece demostrada.

1.1.3. *Otros restos arquitectónicos predinásticos y protodinásticos*

Otros lugares del Alto Egipto nos ofrecen restos del Predinástico, como El Kab donde hay vestigios de un templo de comienzos de este periodo, un lugar que junto con Hieracómpolis era la cuna del culto de la diosa buitre Nekbet, símbolo del Alto Egipto y diosa tutelar de los faraones. Parece que la parte central del templo de El Kab se remonta al Predinástico, si bien resulta muy complejo identificar la forma de esta temprana estructura porque hay restos de sucesivas edificaciones que llegan hasta el periodo Ptolemaico. Se ha encontrado además un bloque de granito con el nombre de Khasekhemwy, lo que indicaría una actividad constructora real desde las primeras dinastías.

Mencionaremos también Coptos, lugar al norte de la actual Tebas, que desde tiempos remotos fue el lugar de adoración del dios Min. Allí debía existir un templo Predinástico relacionado con los cultos de la fertilidad de este dios, como demuestran las estatuas colosales de Min que se remontan probablemente a esta época, y que revelan la temprana práctica de colocar estatuas colosales y puertas de acceso en piedra en la entrada a los recintos religiosos, posiblemente como imágenes del poder divino.

Para comprender la evolución de esta temprana arquitectura egipcia, debemos mirar también hacia el Bajo Egipto. Un interesante hallazgo nos llega del Delta oriental, del Tell el-Farkha, donde hay restos de edificaciones de adobe a gran escala. En la zona occidental de Tell el-Farkha tenemos restos de grandes edificios levantados en el mismo lugar pero en diferentes periodos, entre los que destacan dos en particular. El primero es una residencia vinculada a la cultura de Nagada, quizás perteneciente a algún gobernador de los primeros reyes egipcios o incluso un rey, y que fue destruido por el fuego en torno a la fase Nagada IIIA. El segundo es un edificio administrativo y de culto fechado

en la Dinastía 0, o inicios de la I, con grandes dimensiones, patios y gruesos muros, y donde se han hallado dos salas que pueden haber sido capillas con depósitos de culto de fantásticas figuritas de marfil. Es un complejo edificio monumental que pudo haber sido la residencia de algún jefe local o gobernador al servicio de los primeros reyes de la Dinastía I, y que reflejaría además la posible existencia en Tell Farkha de un santuario de culto a alguna divinidad antropomorfa o gobernante.

En el Delta mencionaremos otros lugares, como Tell Ibrahim Awad, donde la estratigrafía muestra una secuencia ininterrumpida desde el Predinástico tardío, sin evidencia de arquitectura en adobe, hasta comienzos del Dinástico, ya con importantes construccioues de ladrillos de este material. Las excavaciones de Tell Ibrahim Awad sacaron a la luz un edificio con un altar fechado en la Dinastía 0 y que consistía en una construcción rectangular de más de dos metros de ancho, con un muro interior en forma de "L" para proteger o tapar la imagen de culto. Se interpreta que el espacio interior sería un santuario, con un interior cerrado y oscuro, creándose un acceso restringido a la zona sagrada.

Posiblemente el centro más destacado del Bajo Egipto en esta época fue el asentamiento de Tell el-Fara'in/Buto, en el Delta occidental. Se considera que Buto fue la capital del Bajo Egipto en época arcaica, con un importante papel religioso y de culto junto con Hieracómpolis, como han corroborado las excavaciones recientes. Los primeros habitantes del lugar, posiblemente originarios de Canaan, levantaron sencillas chozas de cañas y enlucido de barro, con una cultura material similar a la de Maadi. Pero la ocupación del lugar no cesa a mediados del IV milenio, de hecho continúa hasta el Dinástico Temprano y el Reino Antiguo. En la cercana aldea moderna de Sekhmawy, en niveles de inicios del Dinástico Temprano, se ha encontrado un destacado complejo administrativo, habiéndose excavado la zona de entrada y un área de almacenamiento. El edificio estaría subdividido en tres zonas funcionales, que estaban rodeadas por gruesos muros, y basándose en la evidencia cerámica se puede interpretar como una construcción de propiedad real levantada en la primera mitad de la I Dinastía.

1.2. *La arquitectura de las primeras dinastías: la evolución hacia lo monumental*

1.2.1. *Los recintos funerarios de Abydos*

Al hablar de los restos predinásticos y protodinásticos de Abydos mencionamos ya una serie de singulares edificios con una compleja función y simbolismo. Se han descubierto al menos diez de estos recintos funerarios, fechados en su mayoría en la I y la II Dinastía, que consisten en un sólido muro rectangular

de ladrillos de adobe con unas dimensiones de unos sesenta y cinco por ciento veintidós metros y con una altura de hasta diez. En el pasado se ha llamado erróneamente fortalezas a estas construcciones, dada su imponente apariencia que destaca en la llanura egipcia. Probablemente en el patio interior que configura ese sólido muro se alzaban estructuras y santuarios de culto hechos con materiales más degradables, cuyos restos no han llegado a nuestros días.

Esos recintos amurallados estaban asociados al conjunto de tumbas de reyes que se remontan a la I Dinastía, y parecen representar una estructura funeraria con funciones religiosas vinculadas con los dioses egipcios. Algunos autores han relacionado estas edificaciones con los llamados "fuertes de los dioses" que vemos citados en las inscripciones egipcias de la época, una construcción con una función religiosa y simbólicamente funeraria. Podrían ser una especie de lugares ceremoniales de reunión llamados *shemsuher*, literalmente el "Séquito de Horus", lugares asociados con el rey como representación del dios halcón Horus, relacionados con los viajes simbólicos que los dioses egipcios harían anualmente para celebrar rituales. Es posible que esos rituales coincidiesen con la recaudación anual de impuestos, y esas construcciones con cerramiento funcionarían como un símbolo del poder religioso, del poder real o quizás de una mezcla de ambos. Curiosamente ese "Séquito de Horus" tenía un importante papel en el festival Sed y en los antiguos rituales de renovación de los poderes reales. Dado que en estas ceremonias el rey renovaba su poder para esta vida y para la del Más Allá, éstas se realizaban en los complejos funerarios de los monarcas del Reino Antiguo, tal y como veremos en los patios y altares del complejo de Zoser en Saqqara. El muro de cerramiento de esos recintos funerarios de Abydos está interrumpido por nichos en tres de sus lados, y decorado por paneles más elaborados en el lado este. Este estilo de edificación de gran pervivencia se denomina "fachada de palacio" porque imita las paredes del palacio real. En el interior de dicho muro se configura una especie de patio abierto, que quizás contendría una montaña sagrada, símbolo de la montaña primigenia de la creación en la mitología egipcia. Estas estructuras parecen haber sido el escenario de un ritual, siendo utilizadas para expresar y definir el poder del rey. Incluso hay indicios de que fueron destruidas, quizás simbólicamente enterradas, después de un corto periodo de utilización que probablemente se limitaba al reinado del monarca para el que fueron construidas.

Los restos de algunos recintos funerarios de Abydos de la I Dinastía muestran rasgos de una sociedad con prácticas aún primitivas. En las recientes excavaciones se hallaron tumbas alineadas rodeando los recintos, que reflejan que cortesanos y sirvientes eran sacrificados y enterrados alrededor del complejo, acompañando y sirviendo a su rey en la vida en el Más Allá. En un caso, alrededor del recinto había enterramientos con diez asnos en tres cámaras funerarias de ladrillo, y en otro caso se hallaron restos de cascos de barcos formando una flotilla de catorce grandes embarcaciones. En ambos, se interpreta que eran enterrados para servir al rey en el Más Allá, quien los utilizaría para su transporte en la otra vida.

Entre esas construcciones funerarias destaca la del rey Khasekhemwy de la II Dinastía, por ser la única que siguen en pie, además de por sus grandes dimensiones y complejidad (Fig. 5). Los restos de esta construcción en Hieracómpolis se conocen como Shunet el-Zebib, y la mayor parte de sus muros de ladrillos de adobe conservan su altura original, de más de diez metros. El complejo del rey Khasekhemwy podría considerarse el mayor ejemplo más antiguo conservado de la tradición de arquitectura real monumental en Egipto. En los últimos años el *Institute of Fine Arts, New York University* ha restaurado el complejo, cuya conservación peligraba después de cinco mil años de exposición a los elementos. Si tenemos en cuenta que dicho rey fue el predecesor de Zoser, resulta aún de mayor importancia este complejo funerario monumental, que debió influir notablemente en la concepción del complejo de Saqqara, y nos ayuda a comprender que el gran modelo de Imhotep no surgió de repente, sino que representa un modelo y unas concepciones previas que se trasladan a la arquitectura en piedra.

De acuerdo con el egiptólogo David O'Connor este tipo de estructuras amuralladas del Dinástico Temprano, que conocemos como recintos funerarios reales, estarían relacionadas con la aparición del templo funerario del Reino Antiguo. A partir del análisis y la comparación del llamado recinto del templo de Hieracómpolis, del llamado palacio de Hieracómpolis, de los recintos funerarios de Djer, Khasekhemwy y Peribsen en Abydos, y, por último, del complejo de Zoser en Saqqara, O'Connor extrae interesantes conclusiones (Fig. 6). Aunque de diferente tamaño, todos ellos tienen proporciones

Figura 5. *Recinto funerario del rey Khasekhemwy, Dinastía II, Abydos.*

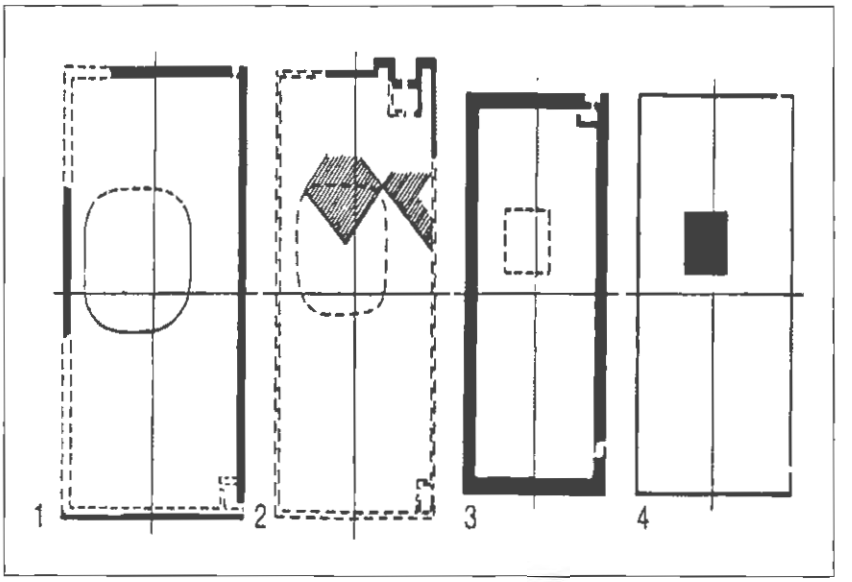

Figura 6. *Comparativa de estructuras funerarias según D. O'Connor. (1) Cerramiento del templo de Hieracómpolis, (2) Palacio de Hieracómpolis, (3) Recinto funerario de Peribsen en Abydos, (4) complejo de Zoser en Saqqara.*

similares y una disposición axial, con una entrada situada en la esquina sureste del recinto y la otra en la esquina nordeste. Algunas evidencias podrían indicar que la posición de la montaña artificial podría haber ocupado una posición similar, que tendría su eco en la posición similar en la estructura piramidal de Saqqara.

Como resulta evidente tras el análisis realizado, las construcciones de los inicios del Periodo Dinástico tienen un destacado carácter funerario, existiendo menos restos de la arquitectura civil y templaria. Citaremos sólo los restos de Hieracómpolis del palacio real más antiguo que se conoce, fechado en torno al 2900 a.C., que estaba decorado con los típicos entrantes y salientes hechos en ladrillo, al igual que los palacios para la eternidad de aquellos recintos funerarios.

1.2.2. *Las mastabas de Saqqara*

Las tumbas descubiertas en Saqqara son de gran importancia para comprender el desarrollo de los enterramientos monumentales, aunque hoy día los restos son escasos y se reducen a montones cubiertos por la arena del desier-

to. Como ya hemos mencionado, solía pensarse que los elaborados enterramientos de Saqqara pertenecían a los reyes de la I Dinastía egipcia, pero hoy se cree que sus tumbas son las de Abydos y que las de Saqqara, pese a su tamaño y complejidad, corresponden a sus nobles menfitas.

Podemos distinguir en Saqqara tres tipos de enterramientos fechados en la I Dinastía pertenecientes a distintos estratos sociales. Los más sencillos son los del pueblo llano, campesinos y obreros, pequeñas fosas de forma más o menos oval excavadas en la arena del desierto sin muros ni superestructura, donde el cuerpo del difunto yacía en posición fetal con apenas algunas ofrendas.

Un segundo tipo de tumba es la de artesanos y servidores destacados, estando con frecuencia organizadas en largas hileras junto a las grandes tumbas de nobles, lo que indicaría que eran enterramientos de personas ligadas al servicio del monarca o de los nobles, como si hubieran sido enterrados junto a ellos para continuar sirviéndoles en la otra vida. Este segundo tipo se basa también en una fosa oblonga o en cámaras donde se depositaba el cuerpo del difunto junto a algunas ofrendas y los instrumentos o herramientas de su profesión, pero aquí la fosa está techada con maderas y encima de ella hay un túmulo.

El tercer tipo de enterramientos es el más destacado, las mastabas pertenecientes a la realeza y nobles, cuya estructura varía en complejidad, partiendo del modelo tipo de mastaba (Fig. 7). Consisten en grandes fosas excavadas en la roca, con una cámara central de mayor tamaño donde se ubicada el ataúd,

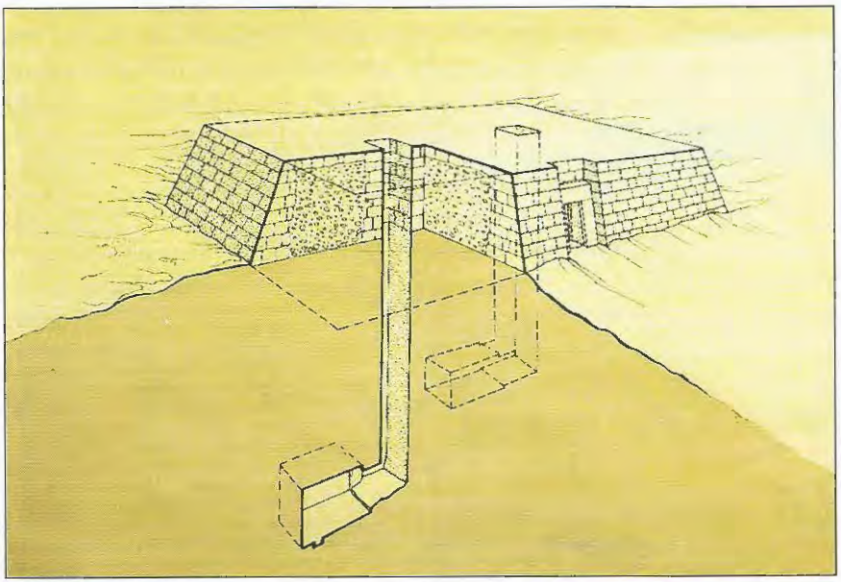

Figura 7. *Reconstrucción de una mastaba tipo de las primeras dinastías, alzado y corte.*

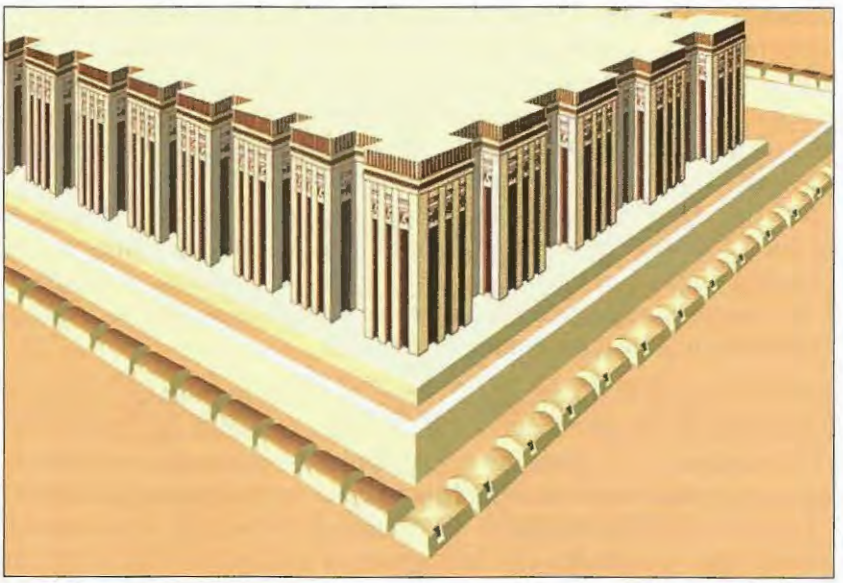

Figura 8. *Mastaba de Saqqara, reinado de Hor Djer, Dinastía I, atribuida al noble Sekemka- Sedy*

rodeada de distintas cámaras para el rico ajuar funerario y las ofrendas. Hay un techo que cubre la fosa, realizado con vigas y planchas de madera, encima del cual se levanta una superestructura de adobe con paneles formando entrantes y salientes, en la disposición que se conoce como fachada de palacio, que suele estar decorada con vivos colores. En la superestructura que denominamos mastaba se ubicaban cámaras para objetos del ajuar de menos valor, y en ocasiones se ha encontrado la fosa de la barca funeraria. Hay que mencionar la variedad de peculiaridades que encontramos en las mastabas de Saqqara: por ejemplo la tumba fechada en el reinado de Hor Aha, sucesor de Narmer, (tumba S 3357) con un doble muro que rodea la mastaba, o el gran número de cámaras funerarias en la superestructura de la tumba de época de Hor Dyer (tumba S 3471). También destaca la tumba del noble Sejemka-Sedy del reinado de Hor Djer, donde aparece ya una cámara funeraria excavada a más de tres metros bajo tierra, y una compleja superestructura con cuarenta y cinco compartimentos, con la típica fachada de palacio en el muro externo, hecha de batientes de piedra caliza pintados de blanco en los salientes y de rojo en los entrantes (Fig. 8). Alrededor de la fachada había un zócalo con trescientas cabezas de toro modeladas en barro, adornadas con cuernos auténticos. La mastaba de Sejemka-Sedy estaba rodeada con un muro de casi un metro de espesor, fuera del cual se disponían sesenta y dos tumbas subsidiarias en hileras. Otra variedad en estas mastabas de Saqqara es la escalera descendente que conduce directamente a la cámara mortuoria como, por ejemplo, la de la tumba

atribuida al visir Hemaka. Mencionaremos también la mastaba que se atribuyó al soberano Hor Qaa, pero que hoy se asocia al noble Merkai (S 3505), destacando su prototemplo excavado en la parte norte que tiene numerosas salas y largos pasillos, similar al templo norte de Zoser. Curiosa es también la mastaba del reinado de Hor Qa (S3500), con elementos que marcan la transición hacia la II Dinastía, como la presencia de un único nicho sobre el muro este en su extremo sur. Otra mastaba destacable es la perteneciente al reinado de Nefer-Sieka, poco conocido gobernante de la I Dinastía, junto a la que se encontró una pequeña tumba con una falsa puerta hecha de ladrillos, coronada por un panel de madera esculpido con una escena de ofrendas al difunto, y que podría ser el ejemplo más antiguo de una falsa puerta.

Desde inicios de la II Dinastía los reyes egipcios abandonan Abydos como lugar ancestral de enterramiento y comienzan a construir sus tumbas en Saqqara. Estas mastabas son cada vez más elaboradas, contando con cámaras subterráneas excavadas en la roca y en algún caso un rudimentario templo funerario. En las tumbas más tardías la decoración de la fachada de palacio se hace más sencilla pero se añaden dos falsas puertas en la pared exterior. La tumba de Hotep-Sekhemwy es digna de mención por la laberíntica disposición de la subestructura, que parece imitar los corredores de los tempranos palacios reales, a los que se accede por una escalera, aunque no hay restos de la superestructura. También la mastaba de Ninetjer tiene también una disposición laberíntica, con numerosas cámaras en su extensa subestructura.

A pesar de la presencia de varias tumbas reales de la II Dinastía en Saqqara, sabemos que los reyes Peribsen y Khasekhemwy, de finales de esta dinastía, vuelven a elegir Abydos como lugar de enterramiento. Pero una de las innovaciones de esta fase tardía de la II Dinastía es la introducción de construcción en piedra, que hemos visto en muchas de las grandes edificaciones, aunque las edificaciones de ladrillos de adobe siguen teniendo un papel predominante. Será con el inicio de la III Dinastía cuando aparezcan las verdaderas grandes construcciones en piedra, en busca de la eternidad.

2. Artes figurativas

2.1. *Los ajuares funerarios de los primeros enterramientos prehistóricos. Las primeras manifestaciones pictóricas*

Tanto en las culturas Badariense, Amraciense y Gerzeense del Alto Egipto como en las de Merimdé, Omari y Maadi del Bajo Egipto se alcanza un alto grado de complejidad y habilidad en el desarrollo de las artes menores, sobre todo en la fabricación de vasijas de piedra y de cerámica, objetos que se

encuentran presentes en muchos de sus cementerios formando parte del ajuar funerario de las tumbas.

De entre todas estas culturas destaca la conocida con el nombre de Nagada, la cual se halla dividida en dos fases, presentando caracteres muy definidos gestados algunos de ellos durante la precedente cultura Badariense. Durante la fase Nagada I las ofrendas funerarias depositadas en las tumbas junto a los difuntos, compuestas por sus objetos de uso cotidiano tales como peines, paletas para cosméticos y numerosas cerámicas, constituyen un claro testimonio tanto de las complejas creencias religiosas en el Más Allá como del alto nivel alcanzado por sus artesanos. Son características sus vasijas decoradas con motivos geométricos, de color crema sobre fondo rojo, que recuerdan a las labores de cestería, los vasos de paredes de color rojo oscuro y borde negro y los ornamentados con motivos yuxtapuestos de plantas, animales y hombres.

La etapa de mediados del Periodo Predinástico se corresponde con el desarrollo de la cultura Gerzeense, o Nagada II, la cual representa un momento en el que se atisba al final el inminente inicio del Egipto histórico. Sus enterramientos son de mayor tamaño y albergan un ajuar funerario más amplio que en la fase Nagada I. Esta cultura se extiende hasta el norte de El Fayum, llegando a encontrarse algunos restos materiales en la región del Delta, donde contemporiza con la cultura Maadiense.

Los artesanos gerzeenses fabricaron numerosas cerámicas de gran uniformidad estilística, tales como cuencos de color negro decorados con motivos incisos rellenos con pasta blanca aplicada tras la cocción, y vasos de forma ovoide, ornamentados con estilizados dibujos ejecutados con líneas rojas que destacan sobre el fondo claro del recipiente (Fig. 9). Los temas plasmados en este segundo tipo de vasos incluyen estilizados motivos que reproducen escenas de culto a divinidades, así como temas vegetales, animales, antropomorfos y de embarcaciones provistas de remos y, a veces, de estandartes, asuntos alusivos todos ellos al entorno natural en el que se desarrolla esta cultura. Dichas escenas constituyen las primeras manifestaciones pictóricas aparecidas en época prehistórica, pudiendo no ser exclusivas del repertorio del ceramista y coincidir con los temas del incipiente arte pictórico desarrollado en las paredes de las viviendas, santuarios y tumbas. Uno de estos

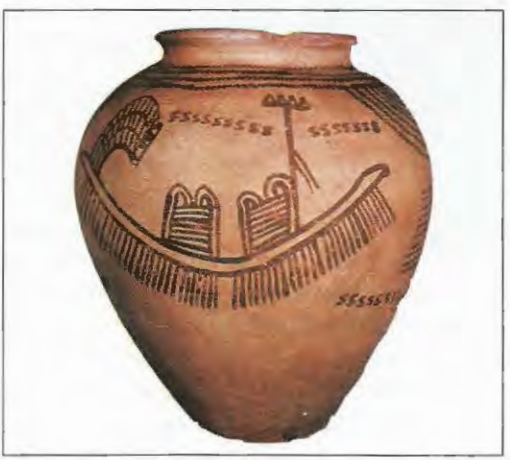

Figura 9. *Vasija cerámica. Periodo Predinástico, Nagada II. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 10. *Pintura mural de la Tumba nº 100. Hieracónpolis. Periodo Predinástico, Nagada II.*

temas adquiere un tratamiento monumental en los muros enlucidos de la cámara funeraria de la *Tumba nº 100 de Hieracómpolis*, pueblo prehistórico del Alto Egipto, en cuyas paredes aparecen escenas de lucha entre hombres armados e imágenes de barcas similares a las halladas en las mencionadas vasijas cerámicas (Fig. 10). En algunas de las escenas representadas en sus paredes surge el principio de proporción jerárquica, que más adelante va a caracterizar a algunas de las representaciones figurativas del futuro arte faraónico, tal como se advierte en la escena del personaje de tamaño superior, un posible jefe o rey, venciendo a tres enemigos. En esta temática se atestigua ya la concepción del líder como la persona que domina a las fuerzas del mal y garantiza la prosperidad agríc la y el bienestar económico del país y de sus habitantes, protegiéndolos de los peligros derivados de los conflictos bélicos y de las catástrofes naturales. Todas estas figuras fueron pintadas con colores planos e interpretadas de forma simple y esquemática, sin que pueda preludiarse aún en ellas el estilo que caracterizará a este género artístico en tiempos futuros.

En esta misma etapa los ajuares de las tumbas proporcionan también figuritas femeninas, realizadas en arcilla, cuyos cuerpos comparten formas similares a las de las imágenes dibujadas en la cerámica. Estas pequeñas esculturas se ejecutan con los brazos levantados y curvados, en aparente actitud de danza ritual, y en ellas las piernas quedan reducidas a un apéndice en forma de cuña. Así mismo, en el ajuar funerario aparecen paletas de esquisto para afeites en forma de rombo y de animales, cabezas de maza realizadas con piedras dnras y diversos objetos tallados en marfil con representaciones antropomorfas y zoomorfas. A finales del periodo de Nagada II el cementerio de Abydos se usa de nuevo, encontrándose sobre todo grandes tumbas alineadas y cuidadosamente cubiertas con vigas de madera, esteras y barro. Los restos de los ricos ajuares funerarios se componen de objetos de marfil, entre otros elementos, indicando que pertenecen a miembros de la clase alta. Por primera vez se documentan las impresiones de sellos, sugiriendo una estructura administrativa desarrollada.

2.2. *La plástica egipcia a finales del Predinástico: mazas, cuchillos y paletas*

Hacia finales del IV milenio a.C. finaliza la cultura Nagada II, dando lugar a la expansión de la cultura material del Alto Egipto hacia la región del Bajo Egipto y al inicio del proyecto de unificación de ambas zouas en un úuico Estado. En el proceso unificador destaca la figura de Narmer, el mítico y fundador de la I Dinastía al que tradicionalmente se ha adjudicado la unificación del Alto y del Bajo Egipto, si bien dicho acontecimiento parece haber tenido lugar con anterioridad a su mandato según algunos investigadores.

Desde el punto de vista artístico durante esta fase aparecen una serie de destacadas obras de carácter escultórico, decoradas con bajorrelieves de singular iuterés y ejecutadas en diferentes soportes materiales como la piedra y el marfil, como son los cuchillos, las paletas y las mazas votivas. Entre los primeros cabe destacar el *Cuchillo de Gebel el Arak*, del Museo del Louvre, procedente del yacimiento del mismo nombre situado en el Alto Egipto. De uso ritual y ceremonial posee mango de marfil y hoja de sílex (Fig. 11). Su extraordinaria decoración, dispuesta en filas superpuestas, muestra en los registros superiores a dos tipos de personajes enfrentados en actitud de lucha, mientras que en el registro de la zona inferior parece representarse una batalla donde intervienen varias clases de barcos, escenas ambas que sugieren el enfrentamiento entre dos grupos rivales. La isocefalia de todas las figuras que participan en la acción podría insinuar que en este momeuto aún no se destaca la figura de un líder, representado por lo general de mayor tamaño, tal como sucederá en las obras de etapas posteriores. En la parte posterior del mango del cuchillo se entremezclan distintos tipos de animales persiguiéndose entre sí. En la zona superior de la empuñadura aparece un personaje barbado, flanqueado por dos leones rampantes, cuya iconografía remite a la representación de Dumuzi, el señor de los animales salvajes de origen sumerio. Esta escena, claramente inspirada en la tradición mesopotámica, pone de manifiesto el intercambio cultural y las influencias artísticas derivadas de las relaciones comerciales y, quizá, de posibles contiendas guerreras entre el pueblo egipcio y los pueblos vecinos.

Figura 11. *Cuchillo de Gebel el-Arak. Finales del Periodo Predinástico. París, Museo del Louvre.*

Las mazas y las paletas constituyen también objetos de carácter votivo en los que comienza a percibirse una cierta intencionalidad histórica en la talla de las escenas alusivas a episodios épicos de conquistas. Entre las primeras destaca el fragmento de la *Maza conmemorativa del Rey Escorpión*, en la que se le muestra, en una escena de siembra ritual, tocado con la corona del Alto Egipto. En esta obra, además de constatarse claramente su nombre, su tamaño es ya notablemente mayor que el del resto de los personajes que aparecen con él en la composición.

Las paletas de esquisto y pizarra, si bien muchas fueron objetos utilitarios destinados a diluir cosméticos en la oquedad circular central de una de sus caras, parece ser que las más ricamente decoradas tuvieron un uso ritual o bien conmemorativo. Entre ellas destaca el fragmento de la *Paleta del Campo de Batalla*, o *del León Vencedor*, guardada en el Museo Británico de Londres, en la cual se conmemora la derrota de un pueblo libio en el Delta oriental (Fig. 12). En ella se talla una escena guerrera con personajes vencidos de rasgos negroides, que han sido hechos prisioneros y caminan desnudos con las manos atadas a la espalda, mientras que el león, que simboliza la encarnación del poder del rey que vence al enemigo en el campo de batalla, ataca a uno de los cadáveres. En esta paleta la cabeza de los personajes se ejecuta de perfil mientras que los ojos aparecen de frente, plasmando el escultor ya en esta temprana obra uno de los convencionalismos más característicos de las representaciones figurativas bidimensionales que pervivirán a lo largo de las futuras etapas del arte egipcio.

Figura 12. *Paleta del Campo de Batalla. Finales del Periodo Predinástico. Londres, Museo Británico.*

Otro de los ejemplares más significativos es la *Paleta de los Chacales*, del Museo del Louvre de París (Fig. 13), en la que varios de estos animales, junto a una leona y una jirafa, rodean el círculo central destinado a diluir cosméticos o a depositar ungüentos sagrados. En la *Paleta de la caza del león*, cuyos

fragmentos se hallan repartidos entre el Museo Británico de Londres y el Museo del Louvre de París, aparecen numerosas figuras humanas y de animales, mostrando al rey seguido de sus guerreros mientras que asaetea al león, si bien en este ejemplar no se emplea la perspectiva jerárquica para diferenciarle del resto de sus súbditos. Por último, en la fragmentada *Paleta del Toro*, también del Museo del Louvre de París, se representa el triunfo de este simbólico animal sobre un enemigo al que somete entre sus cuernos. Con ella se inicia un motivo iconográfico que trascenderá a la época faraónica, al utilizar los monarcas el título de "Toro del Gran Poder" que derrota a los enemigos. De esta forma, en algunas obras los faraones aparecen representados bajo la imagen de este animal en el momento de aplastar y cornear al enemigo caído, motivo que, por lo general, se dispone junto al de una ciudad amurallada cuyo interior alberga su signo jeroglífico, como alusión al pueblo conquistado.

Figura 13. *Paleta de los Chacales. Finales del Periodo Predinástico. París, Museo del Louvre.*

Además de los mencionados tipos, los artífices esculpieron en piedra caliza grandes figuras de dioses y pequeñas figuritas de marfil que servían como ofrendas en los templos de Hieracómpolis y Abydos (Fig. 14), desapareciendo a comienzos de la I Dinastía las tallas de los mangos de los grandes cuchillos de pedernal, como el mencionado de Gebel-el-Arak.

2.3. *Las paletas y estelas de la I Dinastía*

Las obras figurativas de la remota I Dinastía proceden de las tumbas de nobles de Saqqara y de las tumbas reales de Abydos, mostrando excelentes

Figura 14. *Figurita de marfil. Finales del Periodo Predinástico. El Cairo, Museo Egipcio.*

trabajos de madera, marfil y piedras duras en los que persiste aún la tradición prehistórica. No obstante, en esta etapa, coincidiendo con la aparición del Estado y de la escritura jeroglífica, comienzan a vislumbrarse una serie de características que se repiten de manera consciente y programada, lo que conduce a la implantación de determinados cánones de proporciones y de ciertas reglas de representación figurativa que van a perdurar a lo largo de toda la cultura faraónica.

En cuanto a la escultura se crean las paletas de pizarra en forma de escudo y también grandes puntas de mazas votivas en forma de pera, conmemorativas de éxitos bélicos, cuyos diseños se remontan a fechas anteriores del Predinástico. Entre las paletas destaca por la importancia del tema representado y por la perfección alcanzada en la ejecución del relieve en esta temprana etapa la *Paleta del faraón Narmer*, del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 15). En sus dos caras se representa al faraón mientras conmemora una victoria sobre sus enemigos alusiva a la conquista de las poblaciones que no habían aceptado el proceso unificador del país, detentando éste su poder como rey de cada una de las dos mitades existentes antes de dicha unión. En el registro superior de ambas caras se representa el glifo identificativo del palacio, con el nombre del monarca en su interior, flanqueado por dos cabezas de la diosa Hathor. En la zona central del reverso de la obra se esculpe al rey de un tamaño muy superior al del resto de los personajes, siguiendo el principio de perspectiva jerárquica, mostrándosele tocado con la corona blanca que le caracteriza como soberano del Alto Egipto. Narmer, seguido de su lavador de pies, aparece delante del dios supremo Horus, representado por el halcón y con cuya divinidad se identifica, justo en el momento previo a golpear a un enemigo que se derrumba ante él. En el registro inferior, en claro contraste con el orden que caracteriza a la parte superior, se esculpe una movida escena en la que participan dos asiáticos corriendo que parecen huir bajo dos pequeños símbolos alusivos a ciudades fortificadas.

En el anverso de la paleta Narmer lleva la corona roja, en su condición de rey del Bajo Egipto, mientras inspecciona un campo de batalla, con los cuerpos de los enemigos maniatados y decapitados, avanzando tras su sacerdote y cuatro portaestandartes hacia el templo de Buto, destacada localidad religiosa

Figura 15. *Paleta de Narmer. Dinástico Temprano, I Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

del Bajo Egipto. En la banda central hay dos leonas cuyos largos cuellos entrelazados, simbolizando quizá la idea de unión, rodean una depresión circular, mientras que en el registro inferior aparece el faraón bajo la forma de un toro que conquista una ciudad fortificada y pisotea al jefe enemigo, escena similar a la hallada en la *Paleta del Toro Poderoso* de fines del Predinástico.

En esta conmemorativa obra, además de definirse la ideología sobre la que se sustenta el concepto de realeza egipcia se determinan ya las características esenciales del arte figurativo faraónico, al organizarse intelectualmente el espacio disponible en registros en cuyo interior el escultor dispone a las figuras que participan en las diversas escenas. Además, los ojos de los personajes ya no son cóncavos, como sucede en las anteriores obras del Predinástico, sino que se esculpen en relieve, apareciendo junto a ellos signos que constituyen un paso importante hacia la consolidación de la posterior escritura jeroglífica.

La decoración relivaria procedente de las tumbas de esta etapa es escasa. En el ajuar funerario aparen tablillas de marfil con figuras y signos jeroglíficos que incluyen los nombres de los reyes, recipientes fabricados en alabastro y piedras duras y estelas de remate redondo.

De la tumba del faraón Djet, el cuarto de la I Dinastía, procede la parte superior de su magnífica estela conocida con el nombre de *Estela del Rey Serpiente* (Fig. 16). Fabricada en piedra caliza y conservada en el Museo del Lou-

Figura 16. *Estela del Rey Serpiente. Dinástico Temprano, I Dinastía. París, Museo del Louvre.*

vre de París, este relieve es considerado como la mejor obra escultórica del periodo tinita. En ella se muestra a este monarca como representante de Horus, el dios del cielo que se encarnaba en la realeza, bajo la forma de un halcón posado sobre una forma rectangular. En el interior de ella se alberga una serpiente y la fachada de un palacio fortificado, constituyendo todo el conjunto el *serej*, o manera de re-presentar el nombre del monarca a escala monumental en época tinita. La visión conceptual del escultor, el magistral dominio del espacio a través del dibujo, la precisión de los detalles y el refinado pulido de su superficie constituyen caracteres que transmiten a la perfección el poder alcanzado por estos monarcas que unificaron Egipto en los primeros momentos de su historia.

2.4. *Las imágenes del faraón: la II Dinastía*

Durante la II Dinastía los tres primeros reyes se entierran en la necrópolis de Saqqara, próxima a la ciudad de Menfis, en cuyas tumbas se encuentran relieves que preludian los que se realizarán durante las dinastías posteriores. En ellos se muestra al difunto sentado en una silla ante la mesa de ofrendas, repleta de comida fúnebre, hallándose rodeada la escena de inscripciones jeroglíficas que aportan el nombre y los títulos del finado. Este modelo pervivirá a lo largo de los siglos, cambiando tan sólo el estilo y su acabado.

Dada la gran importancia que comienza a tener en las dinastías tinitas la arquitectura funeraria, en esta etapa se inicia la realización de estatuas de los difuntos como parte imprescindible del ajuar sepulcral. Estas esculturas, portadoras del espíritu del personaje al que representan, podían convertirse mágicamente en imágenes animadas mediante el ya mencionado ritual de la "Aper-

tura de la Boca", tras el cual se pensaba que la imagen adquiría los cinco sentidos que su dueño tuvo en vida. La estatua, como sustituta de la persona viva, exigía al escultor que creara una obra coincidente con el aspecto físico de su modelo, por lo que éste debía atenerse a sus proporciones y a su semblante. Con objeto de hacerla más real aún se la pintaba de colores naturales y se le añadían realistas detalles, como los ojos, adquiriendo plena correspondencia con el personaje representado en el momento que se inscribía en ella su nombre y sus títulos.

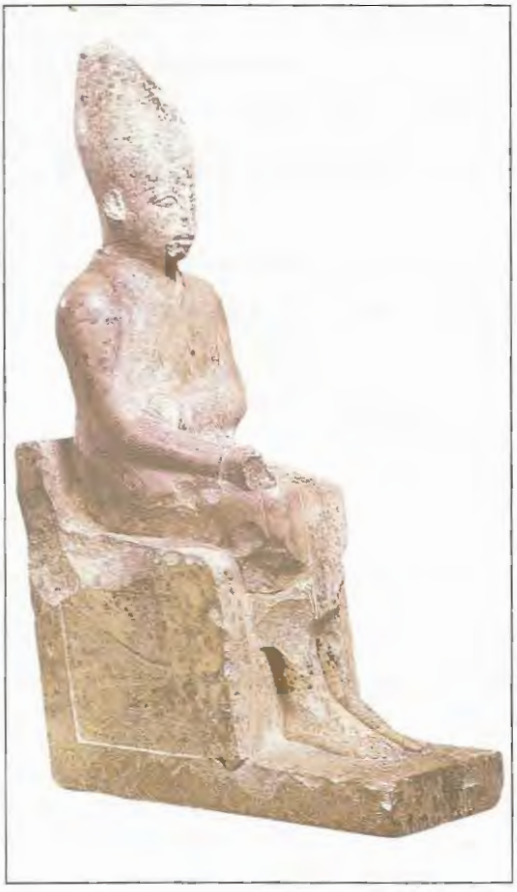

Figura 17. *Estatua del faraón Khasekhem. Dinástico Temprano, II Dinastía. Oxford, Museo Ashmole.*

Igualmente durante esta etapa se esculpieron imágenes de dioses que, una vez animadas, recibían igual trato que las personalidades vivas, siendo servidas por los sacerdotes de los templos y sacadas en procesión durante las festividades religiosas. Además, se continúa con la tradición escultórica de tallar imágenes en madera y marfil, esculpiéndose también estatuas en piedra caliza, si bien se conservan muy pocas que se puedan fechar con seguridad en las dos primeras dinastías. Entre las obras regias de carácter exento destaca la *Estatua del Faraón Khasekhem*, o Khasekhemwy, tipo de imagen faraónica sedente que heredarán las futuras dinastías (Fig. 17). En ella se desarrolla el modelo distintivo de la estatuaria monolítica sobre trono macizo y rectilíneo, pudiendo apreciarse el detallado modelado plástico de las facciones del rostro, que se inclina bajo el peso de la corona, y del cuerpo, oculto bajo la larga capa de jubileo de la que sobresalen tan sólo los pies y las manos, en cuyos cerrados puños se posibilita la inserción de cetros de madera.

Tema 3

ARTE DEL REINO ANTIGUO

Cruz Martínez de la Torre
Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

Introducción histórica

1. La Arquitectura del Reino Antiguo: el esplendor de la época de las pirámides (*Inmaculada Vivas Sainz*)
   - 1.1. El complejo funerario de Zoser en Saqqara
   - 1.2. Los ensayos hacia el modelo de pirámide geométrica: las tres pirámides de Snefru
   - 1.3. Las grandes pirámides de la IV Dinastía: Giza
     - 1.3.1. El complejo de Keops
     - 1.3.2. El complejo funerario de Kefrén
     - 1.3 3. El complejo de Micerino
   - 1.4. Las pirámides y los templos de la V y VI Dinastías
     - 1.4.1. Las pirámides de la V y VI Dinastías
     - 1.4.2. Los templos solares
   - 1.5. Las tumbas privadas del Reino Antiguo
2. Artes figurativas (*Cruz Martínez de la Torre*)
   - 2.1. Escultura exenta
     - 2.1.1. La creación de un canon: convencionalismos de la escultura egipcia
     - 2.1.2 Los primeros modelos de la estatuaria exenta
     - 2.1.3. La escultura regia
     - 2.1.4. La escultura de la corte
   - 2.2. Relieve y pintura
     - 2.2.1. Escenas y temas
     - 2.2.2. Modos de representación
     - 2.2.3. Relieves pictóricos del Reino Antiguo
     - 2.2.4. La pintura del Reino Antiguo

Introducción histórica

El Reino Antiguo se inicia con la III Dinastía, momento en el que asistimos al surgimiento de una cultura propia y refinada basada en los logros de las dos anteriores dinastías y en la existencia de un rico estado agrícola, cuya prosperidad no dependía ya de los caprichos del clima sino del drenaje de las riveras pantanosas del Nilo y de la irrigación de las zonas periféricas desérticas, lo que posibilitó el aumento de la tierra cultivable. Además, para poder llevar a cabo las ingentes construcciones de esta etapa se somete al país a una drástica reorganización social y administrativa, creándose la figura de un nuevo alto funcionario, el visir, y estableciéndose el censo de las riquezas gracias al empleo de la escritura como método de registro de datos. Esta nueva organización posibilitó la participación de todo el pueblo en las obras faraónicas, de tal forma que a partir de este momento las aldeas pierden la autonomía de que gozaban en la etapa anterior al poder ser trasladados sus habitantes de una finca a otra en función de las necesidades constructivas regias.

La prosperidad alcanzada desde los inicios del Reino Antiguo se pone de manifiesto en los progresos técnicos que experimentaron las artes, cuyas realizaciones se desarrollaron en estrecha unión con los conceptos de realeza y religión. El nivel de bienestar económico favoreció el desarrollo de un arte monumental que pudo ser ejecutado gracias a la existencia de una élite cultural de tecnócratas que controlaban una mano de obra dócil y disciplinada. En esta etapa, con Menfis como capital del país, se consolidan las bases de la organización política y social que caracterizan al Egipto Antiguo, concentrándose en la figura del faraón todo el poder divino y humano. Las obras creadas para cada monarca tuvieron como finalidad destacar la naturaleza divina de los diferentes soberanos, resaltando su relación privilegiada con los dioses y con el mundo de ultratumba respecto al resto de los mortales.

El periodo que va de la IV hasta finales de la VI Dinastía constituye el momento más fecundo del Reino Antiguo desde el punto de vista artístico. Los monumentos, esculturas y pinturas hallados en las principales necrópolis del desierto de Gizeh, Abusir, Saqqara, Dahshur y Meidum, enclaves próximos a la antigua capital, Menfis, son una buena prueba de la solemnidad de las obras ejecutadas durante esta etapa. A fines de la misma se producen importantes cambios que conducen a la primera gran disolución del Estado debido a la progresiva debilitación del poder de la monarquía, al aumento de la independencia de los administradores provinciales y a la aparición de focos de rebelión en Nubia.

En resumen, el periodo que conocemos como Reino Antiguo, y que abarca desde la Dinastía III a la VI, es una época clave para el desarrollo del arte egipcio. En este periodo la monarquía se considera divina, siendo el faraón asimilado como un dios –el dios halcón Horus–, una concepción que requirió un proceso de asimilación y elaboración y cuya aceptación debió generar ten-

siones internas durante las dos primeras dinastías. Las obras arquitectónicas del Reino Antiguo son reflejo del deseo de los reyes por mostrar su naturaleza divina y su poder, siendo un arte marcado por la "oficialidad" y por la intencionalidad. En esta época ya están bien definidas gran parte de las convenciones artísticas, que han ido surgiendo a lo largo de los siglos precedentes, tales como el principio de proporción jerárquica, el inmovilismo o el ideal de belleza. Las artes figurativas desempeñaron un papel determinante no sólo en el contexto de afianzamiento del poder regio sino, sobre todo, en el funerario, al crearse las distintas obras para servir al difunto en el Más Allá, permitiéndole perpetuar así eternamente su vida terrena gracias al papel mimético que adquieren las imágenes plasmadas en las tumbas.

1. La arquitectura del Reino Antiguo: el esplendor de la época de las pirámides

Durante el Reino Antiguo los artistas egipcios van a alcanzar grandes logros en la técnica y la calidad de las obras, que en arquitectura supone la construcción de majestuosas obras. Se ha mencionado que en el antiguo Egipto no existe un concepto del "arte por el arte", pero las creaciones de esta época nos inspiran un deseo por ensayar, perfeccionar y depurar los modelos arquitectónicos. La finalidad de la arquitectura está muy presente en su disposición, distinguiendo arquitectura funeraria, religiosa y de tipo residencial. A partir de los escasos restos de arquitectura no funeraria podemos decir que las casas, edificios públicos y muchos templos se siguieron construyendo con ladrillo y madera, con apenas algunos accesorios como puertas y pilares en piedra. Esto refuerza nuestra visión de que la piedra, material más costoso, se reservaba para los monumentos funerarios como elemento eterno.

Vamos a asistir a una progresiva complejidad en la arquitectura funeraria, sobre todo en la tipología de enterramientos, debiendo tener en cuenta que desde sus orígenes la tumba egipcia tuvo una doble función: lugar de enterramiento y de ofrendas. Partiendo del modelo de enterramiento conocido hasta este periodo, la mastaba, los egipcios desarrollan un nuevo tipo de tumba: la pirámide. La que llamaremos "fase experimental de la pirámide" se caracteriza por una búsqueda intuitiva de la forma y la estructura, una transición que es rápida comparada con el lento fluir del desarrollo del arte egipcio. Poco más de medio siglo transcurre desde la pirámide escalonada de Zoser hasta la última de las tres pirámides de Snefru, periodo suficiente para adquirir la seguridad de la forma y de la construcción que vemos en la pirámide de Keops. En ese desarrollo hacia el modelo clásico de pirámide y hacia una tipología de templo funerario, destacaremos el excepcional proyecto de Imhotep en Saqqara.

1.1. *El complejo funerario de Zoser en Saqqara*

Si bien se considera que el artista egipcio es anónimo, tenemos constancia de la existencia de un gran arquitecto en época del faraón Zoser, primer gobernante de la III Dinastía. Hablamos de Imhotep, médico, escritor, astrónomo y sumo sacerdote, quien concibió y diseñó un gran complejo funerario para Zoser en Saqqara, en las cercanías de El Cairo (Fig. 1). Dentro del complejo destaca la imponente pirámide escalonada, que surge de la superposición de mastabas. Resulta sorprendente que el enterramiento fuese concebido inicialmente como una mastaba, con una forma cuadrada y no rectangular como era habitual. Posteriormente se añadieron mastabas superpuestas hasta lograr cuatro pisos de altura, siendo de nuevo ampliado el proyecto en su base. La pirámide final se compone de seis niveles, destacando el carácter experimental del proyecto y la cautela al utilizar pequeños bloques de piedra (Fig.2). Un largo pozo permitía el acceso a la cámara funeraria, hecha de granito rojo. La pirámide escalonada tiene en su interior un sinfín de corredores que conforman un laberinto de túneles, entre los que se hallaron las tumbas de los miembros de la familia real. Bajo ella se construyó una residencia subterránea, que se interpreta como dimi-

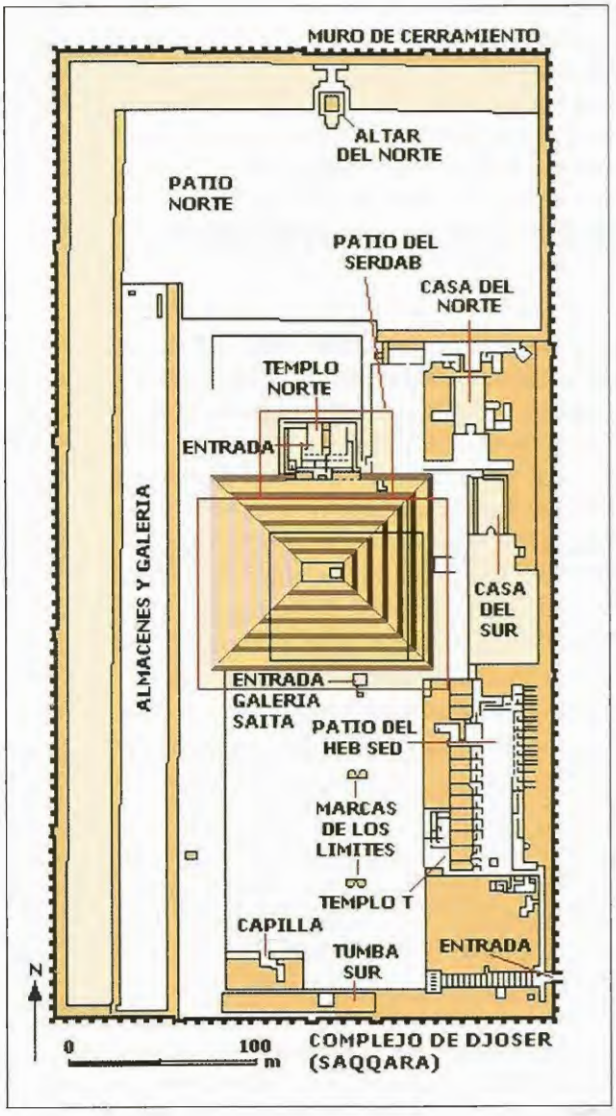

Figura 1. *Plano del complejo funerario de Zoser en Saqqara, III Dinastía.*

nutas réplicas de las habitaciones del palacio real de Menfis. Destaca la decoración de los muros con azulejos de colores que simulan haces de caña y pequeños pero excepcionales relieves del rey en el festival *heb-sed*.

Figura 2. *Pirámide escalonada y vista general del complejo de Zoser, III Dinastía.*

Pero nos interesa también comprender su simbolismo, muy ligado a la figura de su arquitecto. Imhotep era sumo sacerdote del dios solar Ra y debía estar muy familiarizado con la idea de que el faraón tras la muerte partía al más allá para reunirse con los dioses, por lo que algunos investigadores ven la pirámide de Zoser como una gran escalera al cielo.

El complejo de Saqqara es algo más que la pirámide, no es sólo un mausoleo real sino también escenario de celebraciones y actividades mágicas. Se trata de un gran recinto con distintas edificaciones, rodeado por una gran muralla de piedra caliza blanca con una disposición de entrantes y salientes que recuerdan las fachadas de palacio, imitando la muralla blanca de Menfis. A lo largo de esa muralla encontramos trece falsas puertas que simulan puertas de piedra abiertas, quizás para la "libertad de movimientos" del *ka* de Zoser. El verdadero acceso está en la parte sudoeste (Fig. 3), con una entrada cubierta con losas de piedra colocadas de canto redondeadas en la parte interior, evocando troncos de palmera unidos, al estilo de las techumbres de edificios de adobe.

El pórtico de acceso, o sala hipóstila, es una especie de largo corredor procesional techado y columnado. Las cuarenta columnas son fasciculadas, conformadas por una serie de delgados fustes agrupados a modo de haz, rememorando formas vegetales de la arquitectura precedente (Fig. 4). Las columnas están conectadas entre sí o adosadas a los muros longitudinales, ya que no se tenía la suficiente experiencia para construirlas exentas. De este modo surge una nave central con más altura que las laterales, con columnas a un lado y a otro, que componen una especie de capillas tenuemente iluminadas. La función de estas cuarenta capillas no está clara, pero se cree qne albergarían estatuas del rey Zoser quizás acompañado del dios local de cada nomo. Da la sensación que los constructores no resistieron la tentación de explotar su reciente destre-

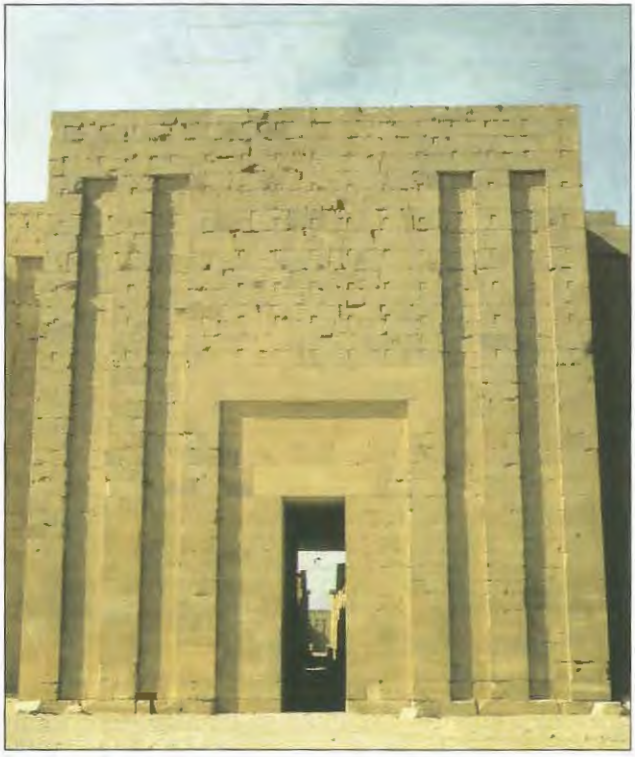

Figura 3. *Puerta de entrada al complejo funerario de Zoser, III Dinastía.*

za técnica, y su fructífera invención les llevó a intentar formas que después fueron desechadas. En este complejo vemos por primera vez el uso de la cornisa, del toro, de las pilastras de esquina y las columnas.

En el complejo de Zoser destacan una serie de patios que irradian desde la pirámide escalonada, provocando el contacto entre un edificio hecho por la mano del hombre y el cosmos. Del mencionado pórtico con columnas se pasa a un primer patio sur, donde había dos piedras en forma de "B" separadas cierta distancia entre sí, que simbolizan los límites del reino y delimitan la carrera ceremonial del faraón durante la ceremonia del festival *heb-sed*. Era un recorrido con fuerte carga simbólica para demostrar su condición física, necesaria para el mantenimiento del orden, para el gobierno y para garantizar la fertilidad de los campos.

Este patio meridional linda con la gran pirámide escalonada, pero además destacan otras construcciones, por ejemplo en su parte norte hay un altar cuadrado con rampa de acceso, y un templo llamado "T". A lo largo del lado oeste del patio meridional se extiende una larga fachada de ficticios almacenes, edificios macizos sin desarrollo interior. Lo más característico de este patio es una construcción en forma de mastaba en el lado sur con un friso de cobras, que es una segunda tumba del rey unida a la muralla. Bajo la tumba sur se han encontrado pasadizos con paredes recubiertas de azulejos de color azul, que simulan haces de caña. El significado de esta mastaba sur no está claro, interpretándose a veces como una segunda tumba. Esa duplicidad de tumbas reflejaría el doble enterramiento del rey, que como soberano del Bajo Egipto era enterrado bajo la pirámide en el norte, depositándose en la zona sur los vasos canopos con sus vísceras como símbolo de su soberanía sobre el Alto Egipto.

El denominado patio del festival *heb-sed* es el segundo en importancia en el conjunto, un inmenso primer patio a cielo abierto para celebrar el jubileo de renovación de los poderes divinos del rey y que habitualmente se hacía en el trigésimo año de su reinado. En este patio el *ka* del rey era investido nuevamente del poder real para gobernar sobre el Alto y el Bajo Egipto. En los lados este y oeste había una sucesión de fachadas de falsos santuarios que representan los nomos del país, constituidos por estructuras macizas con capillas bajas en su frente. En el extremo meridional del patio hay una especie de plataforma de piedra que servía para ubicar los dos tronos de coronación con dosel.

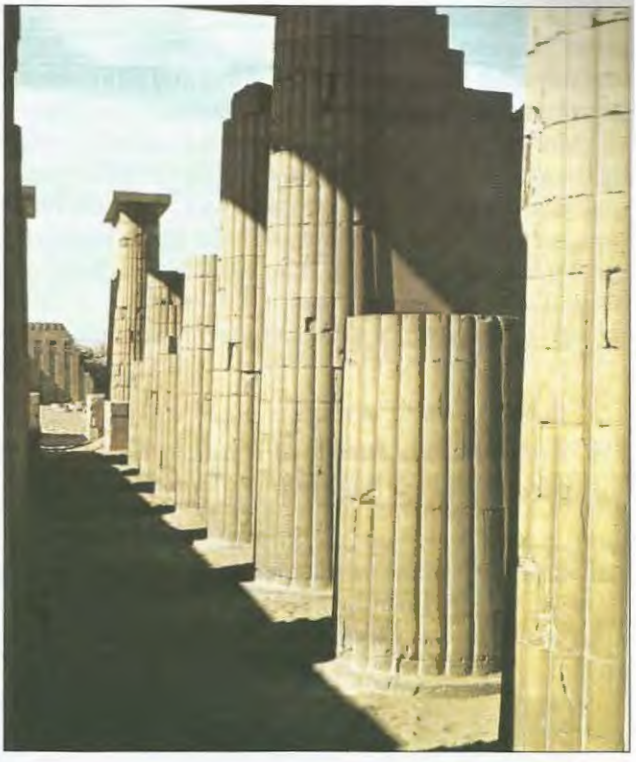

Figura 4. *Columnas en piedra de la sala hipóstila, complejo de Zoser, III Dinastía.*

Otros dos edificios de carácter simbólico destacan en el conjunto: el templo del Alto Egipto y el templo del Bajo Egipto, edificios con cornisas cóncavas, altas columnas adosadas y capiteles de hojas colgantes.

En el último patio, en la cara norte de la pirámide, encontramos el *serdab*, una pequeña cámara cerrada en forma de alacena, sin puerta y con dos óculos, o pequeñas aberturas, que permitían ver desde dentro hacia fuera. En su interior se encontró la estatua sedente de Zoser con las vestiduras del festival *heb-sed*. Un edificio contiguo al *serdab*, del que apenas quedan restos, pudo haber sido concebido como palacio del *ka*, si bien algunos investigadores creen que se trata de templo funerario.

En definitiva, el complejo funerario de Zoser pasará a la historia del arte como el primer conjunto monumental construido en piedra. A pesar de ser un recinto funerario, la vida terrenal está excepcionalmente proyectada en la vida del Más Allá del recinto: sus patios y sus edificios debían proporcionar una existencia eternamente renovada.

Los sucesores de Zoser eligieron también la pirámide como modelo de enterramiento, como Sekhemkhet y su pirámide escalonada de Saqqara, con una impresionante entrada monumental a la subestructura. Se utiliza el mismo sistema constructivo que la de Zoser, aunque se encuentra inacabada, y conserva indicios de un complejo funerario con una muralla que imita la de Saqqara. La pirámide del rey Khaba, en Zawyet el-Aryam, es también escalonada e inacabada debido a su corto reinado, y quizás fue concebida para tener seis o siete escalones. Se atribuye a Huni, último rey de la III Dinastía, la pirámide escalonada de ladrillo de Abu Rowash, en muy mal estado además de inacabada.

1.2. *Los ensayos hacia el modelo de pirámide geométrica: las tres pirámides de Snefru*

Snefru realizó el esfuerzo constructivo de levantar tres pirámides reales, la primera en Meidum y en mal estado de conservación, cuyo proyecto inicial era una pirámide de siete escalones, después ampliados a ocho (Fig. 5). Dicha

Figura 5. *Pirámide de Snefru en Meidum, IV Dinastía.*

pirámide tiene interesante sistema de construcción: se levantó un edificio central parecido a una torre con los lados inclinados hacia dentro, que servía de núcleo y de escalón superior de la pirámide. Es como si se construyese desde arriba hacia abajo, pues se dispusieron seis gruesas capas de mampostería que disminuían en altura desde el centro hacia fuera, formando los escalones de la pirámide. Un segundo proyecto la convertiría en una estructura de ocho escalones, que después se recubrirían con una capa lisa de caliza de Tura, conformando una pirámide geométrica de caras lisas, cuyos restos aún se conservan intactos en la mitad inferior. Algunos autores creen que esta pirámide podría ser obra de Huni y que Snefru se habría limitado a terminar el monumento incompleto de su precedesor, aunque esta teoría se basa en parte en la necesidad de adscribir a Huni una pirámide.

Hoy día tiene la curiosa forma de torre que es en realidad su núcleo, pero que permite ver cómo se pasó de la pirámide escalonada a la de forma geométrica. La cámara funeraria de caliza estaba en el interior, en eje y más o menos a nivel del suelo. El acceso a la cámara se hacía mediante un corredor con pendiente, situado por encima del primer escalón. Al igual que en Saqqara, junto a la pirámide de Meidum hay un cenotafio o falsa tumba, una pequeña pirámide al sur de la principal. Destaca un sencillo templo funerario adosado a su cara este, que se compone de una entrada asimétrica que da paso a un pequeño espacio con dos estelas y un altar de ofrendas. Se puede considerar que en Meidum tenemos el prototipo de los posteriores complejos funerarios, compuestos de pirámide, templo alto, templo bajo próximo al río y calzada.

La pirámide romboidal o quebrada se inició como una verdadera pirámide para Snefru, pero según se construía fue evidente que la altura sería demasiado elevada y se redujo su pendiente (Fig. 6). Se trata de un conjunto funerario muy curioso que cuenta con elementos duplicados: dos cámaras, dos corredores, dos pendientes y dos entradas, algo que no se atestigua en ningu-

Figura 6. *Pirámide de romboidal de Snefru, Dashur, IV Dinastía y pirámide roja al fondo a la derecha.*

na otra pirámide. No se encontró el sarcófago del monarca, aunque la atribución a Snefru parece clara en base a dos bloques hallados con su nombre. En su interior hay una cámara rectangular de gran altura lograda por una construcción en "falsa bóveda", novedad arquitectónica en la que las hiladas se va cerrando progresivamente hacia arriba, y que se utilizará después en la pirámide de Keops. Dentro del complejo funerario encontramos una pirámide secundaria y un espacioso templo del valle con relieves, de mayores dimensiones que el de Medium. Este templo es importante para nuestro conocimiento de los primeros ejemplos de templo funerario egipcio: de planta rectangular, se compone de un pequeño patio que antecede a una entrada con estelas, que da paso a un espacio dividido en cinco compartimentos, siendo el central el que sirve de acceso a un patio a cielo abierto. Al fondo se ubicaban seis capillas precedidas por dos hileras de pilares en grupos de cinco.

Sería la llamada pirámide roja de Dashur debido al color de sus bloques de piedra, el logro constructivo de un enterramiento piramidal. Erigida a un kilómetro de distancia de la romboidal, desde el principio tuvo un ángulo menor, casi el mismo que la de Keops. Es como si estuviésemos ante el proceso de error y acierto que culmina en la pirámide roja de Snefru (Fig. 7), la cual parece ser el enterramiento del longevo monarca. En su lado este se alzaba el templo mortuorio, que arquitectónicamente era más elaborado que el de la pirámide romboidal.

Figura 7. *Pirámide roja de Snefru, Dashur, IV Dinastía.*

Pese a las dificultades de confrontar evidencias arqueológicas y arquitectónicas, es posible esbozar la cronología de la construcción de las pirámides de Snefru. A comienzos de su reinado el monarca empezó a construir su pirámide escalonada en Meidum, cerca de la cual se enterraron miembros de la familia real. Pero Snefru cambió de idea y decidió construir una pirámide perfecta, la romboidal, en la que empezaron a aparecer grietas y que se terminó rápidamente. Parece que mientras se finalizaba la romboidal, se comenzó a levantar la pirámide roja. En una época tardía de su reinado se realizó el revestimiento en la pirámide de Meidum, para darle un aspecto de caras lisas.

1.3. *Las grandes pirámides de la IV dinastía: Giza*

1.3.1. *El complejo de Keops*

Durante la IV Dinastía asistimos al punto culminante del desarrollo de la estructura piramidal, tanto en dimensiones como en calidad, cuyo máximo exponente es la gran pirámide de Keops. Como señaló Sigfried Gideon, las pirámides son el triunfo de la forma abstracta pura, en la que el hombre levanta su obra con sus propias manos y la opone a la infinitud del espacio cósmi-

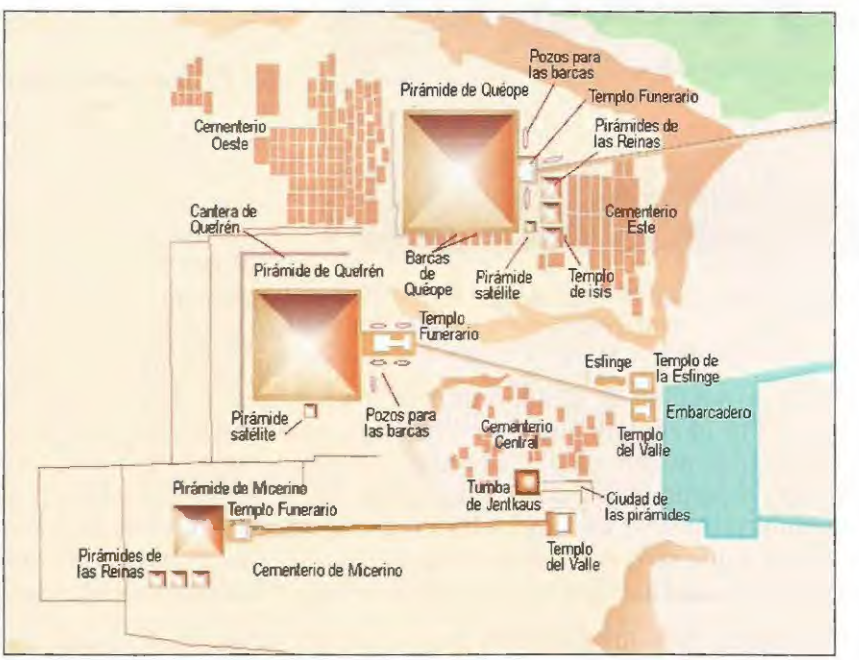

Figura 8. *Plano de la necrópolis real de pirámides de Giza.*

co, como si a través de su impacto simbólico la pirámide se uniese con la eternidad y compitiese con ella.

En la meseta de Giza, próxima a El Cairo (Fig. 8), el faraón Keops, hijo de Snefru, mandó levantar su complejo funerario, con su gran pirámide de bloques de granito inspirado por las imponentes construcciones de su padre. Desde el punto de vista técnico es un proyecto de gran precisión, con mínimos errores de medición, con un detallado cálculo de los pesos y las cargas que determina el uso adecuado de ciertos materiales y con una calidad excelente en las uniones de los bloques de granito. La pirámide, obra del arquitecto Hemiunu (Fig. 9), sufrió distintas transformaciones durante su construcción en su estructura interna, pero la forma externa y las dimensiones fueron concebidas así desde un principio (Fig. 10). Es la más grande de las pirámides egipcias, aunque su altura actual es menor que la inicial pues le falta el revestimiento y algunas capas de la cúspide debido a expolios. Se sabe que la pirámide de Keops tiene en realidad ocho caras y una orientación hacia el norte geográfico, lo que genera en las caras norte y sur un fenómeno de proyección de sombras durante los equinoccios hacia el amanecer y el ocaso. Fue el egiptólogo inglés Petrie quien descubrió que las cuatro caras de la pirámide no son planas, por tanto la sección horizontal tiene forma de octógono. A partir de la segunda hilada cada una de sus caras está integrada por dos planos levemente inclinados hacia la vertical, como inclinados hacia dentro, lo haría que en época antigua, cuando aun se conservaba el revestimiento liso de piedra caliza de Tura, la luz incidiese de manera especial sobre las caras.

Figura 9. *Pirámides de Giza de Keops, Kefrén y Micerino.*

Su entrada está ubicada en la cara norte por encima del nivel del suelo. Se distinguen tres fases constructivas en las que se realizan varios corredores y cámaras funerarias, como la mal llamada "Cámara de la reina". En la última

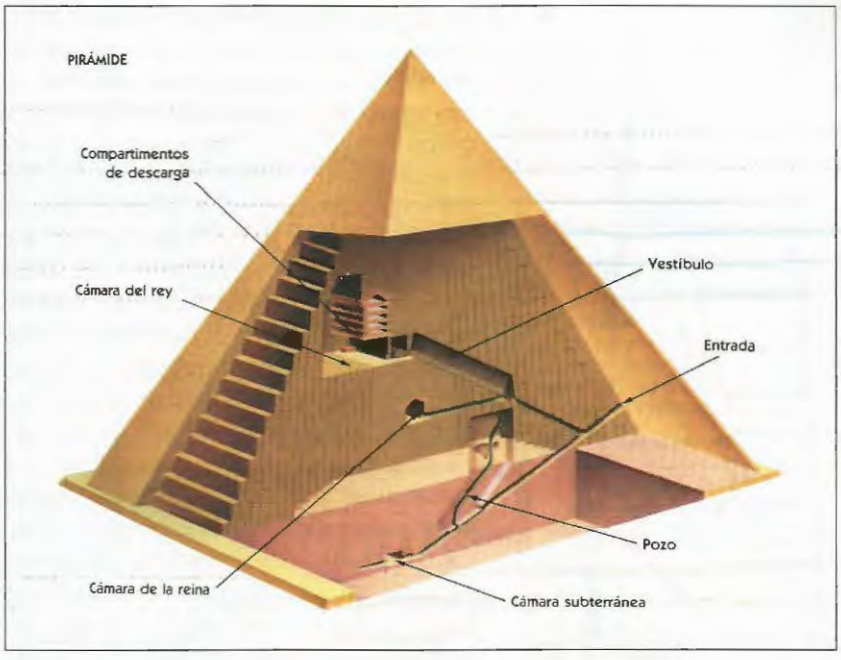

Figura 10. *Sección de la pirámide de Keops y distribución interior, IV Dinastía, Giza.*

fase se realiza la "Gran Galería" (Fig. 11), importante logro arquitectónico cuyo precedente es la cámara de la pirámide romboidal de Snefru, que consiste en un espacio de cuarenta y seis metros de longitud y ocho metros y medio de altura, con un techo de falsa bóveda por aproximación de hiladas, que de forma ascendente nos hace penetrar en el corazón de la pirámide. Al final de la "Gran Galería" hay un estrecho pasadizo que conduce a la "Cámara del Rey", precedida de una especie de antecámara en cuyas paredes este y oeste hay unas largas ranuras diseñadas para sostener tres rejas de granito. Cerca de la pared oeste de dicha cámara se encontró un tosco sarcófago rectangular de granito sin tapa para los restos del rey. Lo más curioso de esta cámara es su techo plano, encima del cual hay cinco compartimentos separados cuya finalidad era de la descargar los pesos y eliminar así el riesgo de hundimiento del techo. Dado que su acceso era un corredor ascendente, debió ser complicado diseñar el sistema de sellado, que se hizo mediante bloques depositados previamente en algún lugar de la pirámide, y que fueron colocados para tapar el acceso.

Parece como si los detalles de la planificación de las pirámides, de las formas y proporciones de sus espacios, de su número y situación tuviesen un significado simbólico y ritual. Intuimos que en época de Keops se produjo un cambio social, ya que el enorme desarrollo de los ritos debió de ser consecuen-

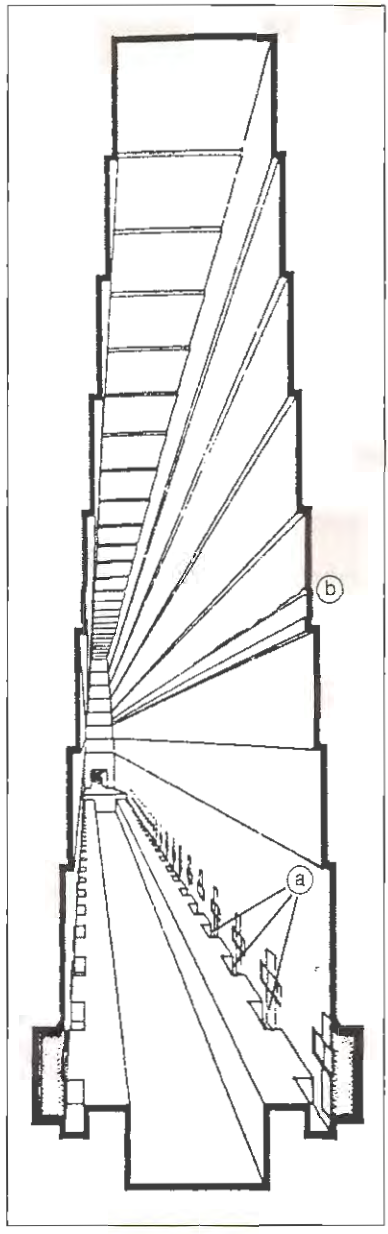

Figura 11. *Reconstrucción de la Gran Galería, con las muescas para los postes (a) y la ranura para una plataforma de madera (b). Pirámide de Keops, IV Dinastía, Giza*

cia de un importante aumento del poder de los sacerdotes, ritos que reflejan que la divinidad del rey y su culto alcanzaron entonces su punto culminante. Fue ese clero quien ideó el complicado conjunto de ritos funerarios, los cuales traducen en elementos arquitectónicos presentes en las pirámides de Giza de la IV Dinastía: el paso del río, el templo del valle, la calzada, el templo funerario y la propia pirámide. Dentro del complejo de Keops encontramos esos elementos, aunque algunos como la muralla no se han conservado. Quedan restos del templo mortuorio, adosado a la cara este de la pirámide, que se basa en un espacio rectangular conectado con el extremo superior de la calzada mediante una fachada en su cara este. En la disposición del templo mortuorio destaca un amplio patio pavimentado de basalto negro, rodeado por un claustro techado con grandes columnas de granito de sección cuadrada, a excepción de aquellas de las cuatro esquinas con sección rectangular. Los muros del claustro se decoraban con finos bajorrelieves, tallados sobre la piedra caliza. Un aspecto curioso es la utilización simbólica del basalto para el suelo de los templos funerarios: el color negro de la piedra simbolizaría la regeneración, y estaría relacionado con el dios de la tierra Geb y su papel en el ascenso del faraón al Más Allá.

La calzada ascendente unía el templo mortuorio y el templo del valle, configurando un corredor que Heródoto describió como una construcción de piedra pulida sobre la que se cincelaron figuras de animales. Apenas hay vestigios del templo del valle de Keops, pues sus restos se encuentran bajo la actual aldea de Nazlet el-Siman. Recientemente, el egiptólogo Zahi Hawass descubrió al sureste de la Gran Pirámide la pirámide satélite de Keops, cuya función estaría ligada al *ka* real o al festival de *heb-*

sed. Cabe mencionar otros hallazgos dentro del complejo, como las pirámides satélites para las reinas, las sesenta y cuatro mastabas de piedra para los miembros de la corte, las ocho mastabas dobles para los hijos del rey o la barca solar de madera del rey, hallada intacta en un foso al este de la pirámide.

En resumen, el complejo funerario de Keops destaca por un cuidadoso trazado arquitectónico, en el que se han organizado por ejemplo los cementerios secundarios al este y al oeste de la pirámide, todo ello destinado a enfatizar el contraste entre la imponente pirámide y los enterramientos secundarios, plasmándose de este modo la concepción egipcia de que el soberano difunto estaría rodeado por los suyos en el Más Allá.

Se ha especulado mucho sobre el modo de construcción de las pirámides y los medios técnicos empleados. La mayoría de estas construcciones constan de una estructura interior a modo de pirámide escalonada, con una serie de contrafuertes decrecientes que rodean un núcleo central. Posteriormente estos se rellenaban dándole a la pirámide su forma definitiva. Se empleaban bloques de relleno para formar los escalones y de piedra caliza de Tura para el revestimiento. Existen diferentes teorías sobre el método de construcción, y realmente no sabemos a ciencia cierta cómo llegaron a realizarse y si se emplearon diferentes métodos. El más aceptado se basa en la utilización de rampas, realizadas con adobe y escombros desde la base hasta la altura deseada, por las cuales se trasladaban los bloques sobre rodillos, ya que la rueda no se empleaba como medio de transporte. Al aumentar la altura de la pirámide era necesario modificar las rampas, que se alargaban en la base para poder mantener una inclinación constante y evitar posibles desprendimientos. Esta es una de las teorías de construcción pero, suponiendo que la pirámide se realizase primero de forma escalonada, es lógico que se empleasen rampas dispuestas en los escalones, que unirían cada uno de estos permitiendo la subida de bloques. Debido a la gran altura de algunas pirámides, como la de Keops, es difícil pensar que estos métodos de elevación pudiesen ser viables, dada la gran base que debería tener la rampa para colocar los últimos bloques. Por eso se han sugerido otros métodos de elevación, uno es el desarrollado por L. Croon basado en el principio del *shaduf*, una especie de sistema de poleas empleado para elevar agua.

1.3.2. *El complejo funerario de Kefrén*

Debido a sn ubicación en un terreno un poco más elevado, da la sensación de que la pirámide de Kefrén, sucesor de Keops, es más alta. Uno de sus rasgos más destacados es que conserva el recubrimiento original en la cúspide de piedra caliza de Tura y de granito rojo en la base. Tiene dos entradas, la primera en la cara norte que conduce a un corredor largo y estrecho, parcialmente cubierto

con granito rojo, que desciende al interior de la pirámide y luego sigue horizontalmente hasta la cámara funeraria. En el lado oeste de la misma se colocó un sarcófago rectangular de granito pulido, y en el suelo hay un foso excavado donde posiblemente se enterró un cofre canópico con las vísceras del rey. La segunda entrada está por debajo del nivel de la pirámide, dando paso a un corredor descendente que prosigue en horizontal y luego sube de forma abrupta hasta enlazar con la zona horizontal del primer pasadizo. En la parte horizontal hay una abertura que nos lleva a otro estrecho pasadizo a través del cual se llega a una cámara funeraria destinada al sarcófago real, nunca utilizada.

La importancia arquitectónica de este complejo radica en la presencia de todos los elementos arquitectónicos de los complejos funerarios ya plenamente desarrollados: un templo del valle intacto, las bases de la calzada visibles y una buena parte del templo funerario.

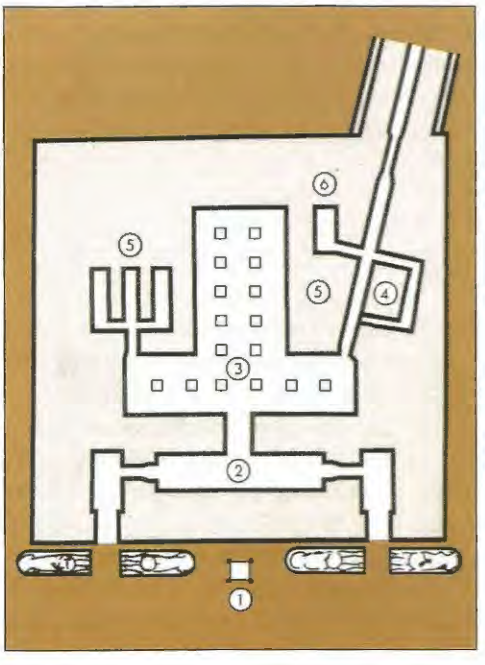

Figura 12. *Planta del templo del valle de Kefrén, Giza, IV Dinastía.*

El templo del valle de Kefrén ha llegado hasta nuestros días en un estado de conservación excepcional, gracias a que estuvo cubierto por la arena del desierto (Fig. 12). El templo estaba destinado a la realización de los ritos de purificación, embalsamamiento del cuerpo del rey y la ceremonia de "apertura de la boca". Tiene una planta casi cuadrada y los muros exteriores presentan una ligera inclinación, algo habitual en este periodo. La fachada del templo tiene altas puertas y sus paredes están decoradas con jeroglíficos en relieve con el nombre y títulos del rey. El templo consta de una entrada del Alto Egipto y otra del Bajo Egipto, dispuestas de modo simétrico, y sus vestíbulos de granito pulimentado se prolongan hacia el interior hasta acabar en una pared lisa, donde el camino gira en ángulo recto hasta una antecámara rectangular (Fig. 12, 2). Desde ésta se llega a una sala hipóstila en forma de "T" invertida, con dieciséis columnas cuadradas de granito rosa, donde se realizaba la "apertura de la boca" de las estatuas del *ka* del rey (Fig. 12, 3). La luz se filtraba en la sala hipóstila por unas hendiduras en la parte superior de los muros, iluminando el suelo de alabastro, sin incidir en las estatuas de Kefrén, una de las cuales han llegado a nuestros días y es considerada una verdadera obra maestra.

Una larga calzada cubierta en línea recta unía el templo del valle con el templo mortuorio, en diagonal para salvar una depresión del terreno (Fig. 12, 5). Las paredes de la calzada eran inclinadas en su parte exterior y quizás el interior se decorase con relieves, aunque hoy apenas queda nada de su estructura.

El templo funerario es un edificio rectangular muy mal conservado, realizado con piedra local y revestido con granito rojo por dentro y en el zócalo exterior. El templo mortuorio de Kefrén constituye un modelo que contiene los elementos típicos: sala de entrada, patio abierto, cinco nichos para estatuas, almacenes y santuario.

Al sudeste de la gran pirámide y cerca del templo del valle de Kefrén se encuentra la Esfinge (Fig. 13), construida a partir de un montículo de roca dejado por los constructores de la Gran Pirámide. Mediante la aplicación de una capa de yeso, se conformó una escultura de tamaño monumental con forma de león y cabeza humana. La Esfinge representaría a Kefrén como dios solar, en relación con la creencia heracleopolitana de que el rey se convertía en dios sol al morir, y representaría también la idea del león como el guardián de la necrópolis de Giza. Sin embargo no hay ninguna inscripción que permita vincular directamente la Esfinge con Kefrén. Delante de ella se encontraron restos de un pequeño templo contemporáneo a la misma, posiblemente dedicado al dios sol, que está inacabado quizás por la inesperada muerte del rey.

Figura 13. *Esfinge de Giza, atribuida a Kefrén IV Dinastía.*

1.3.3. *El complejo de Micerino*

La tercera pirámide real que compone el complejo de Giza pertenece a Micerino, faraón de la IV Dinastía que levantó una pirámide revestida con piedra caliza de Tura en la parte superior y granito rojo en la inferior. Diversos indicios constructivos hacen pensar que Micerino tuvo una muerte inesperada, y que la pirámide y partes de su complejo funerario no pudieron ser totalmente terminados. Respecto a su disposición interna, se construyó un primer corredor inclinado que daba acceso a una cámara rectangular. Pero se produjo un cambio de planes, ahondando en el suelo de la cámara funeraria para construir un nuevo corredor inclinado bajo el primero. Este corredor se torna horizontal y da paso a una antecámara con paneles de piedra decorados con grabados. Se hallaron además tres rejas de granito que bloqueaban el corredor que daba acceso a la cámara funeraria. En una tercera fase se añadieron dos cámaras a mayor profundidad y una rampa de acceso, pero sobre todo destaca esa segunda cámara porque en ella se encontró un sarcófago de basalto con decoraciones cinceladas a modo de paneles.

Al sur de la pirámide hay un grupo de tres subsidiarias, inacabadas y quizás pertenecientes a la reina principal y a alguna princesa. Junto a la cara este se encontró un pequeño templo funerario de ladrillo tosco que posiblemente fue hecho por Shepseskaf, sucesor de Micerino, después de la muerte de éste. En este pequeño templo funerario se aprecia muy bien la doble finalidad, como patio de veneración y lugar de ofrendas.

Los restos de otras pirámides de la IV Dinastía son muy escasos, mencionando una pirámide en Abu Rawash, a ocho kilómetros de Giza, perteneciente al rey Didufri Radjedef, sucesor de Keops. Este faraón, de breve reinado, podría haber sido un usurpador del trono o quizás un hermano mayor de Kefrén. A pesar del mal estado de conservación de su conjunto funerario, debido a los saqueos, tenemos datos suficientes para saber que existió una pirámide de tamaño considerable, aunque no es posible determinar si fue acabada. En su interior se encontró una antecámara y una cámara funeraria, con los restos de un posible sarcófago de granito rosado. Dentro del complejo había también un templo mortuorio en el lado este de la pirámide, de tipología muy distinta a los construidos durante el Reino Antiguo, empezado en piedra y terminado con ladrillo de adobe. El patio del complejo enlosado de granito estuvo rodeado de columnas inscritas con el cartucho del rey. En la misma zona se hallaron fragmentos de estatuas de los hijos e hijas del faraón y partes de una posible esfinge. Al este de la pirámide hay indicios de foso para una barca solar, y recientemente se han excavado los restos de una pirámide cercana con corredores interiores, cámaras y restos de un sarcófago.

Citaremos también la pirámide inacabada de Zauiet el-Aryan, que pudo pertenecer a un rey de la IV Dinastía, donde se halló una cámara funeraria con restos de un sarcófago ovalado de granito.

El sucesor de Micerino, Shepseskaf, se hizo enterrar en Saqqara en una mastaba con forma de sarcófago rectangular que originariamente estaba revestida de piedra caliza de Tura y con un borde de granito, abandonando la pirámide como modelo de enterramiento. En el lado este de su tumba, conocida como Mastaba-Faraun, se construyó un pequeño templo funerario del que salía una larga calzada con paredes de ladrillo que conducía al templo del valle.

En resumen, podemos decir que las pirámides de la IV Dinastía se caracterizan por una construcción megalítica realizada con grandes bloques pétreos, que tenían la ventaja de lograr una mayor estabilidad y reducían el número de uniones. Para su manejo eran necesarios avances técnicos muy desarrollados, y resulta también evidente que en esta época se llegó a un alto nivel en el arte de esculpir piedras duras.

1.4. *Las pirámides y los templos de la V y VI Dinastías*

1.4.1. *Las pirámides de la V y VI Dinastías*

El cambio de la IV a la V Dinastía parece haber sido debido a la extinción de la línea masculina de Snefru y no tanto por enfrentamientos políticos por el poder real, manteniéndose un concepto de faraón con poder divino. Existió una influencia muy importante del culto del dios sol, el Ra de Heliópolis, durante el resto del Reino Antiguo, que tuvo un profundo efecto en el arte de la época. Ya no encontraremos grandes tumbas, sino que los faraones se entierran en modestas pirámides en Abusir, sobre todo en la V Dinastía, y en Saqqara en la VI Dinastía. Estas pirámides más modestas no indicarían necesariamente menos recursos disponibles, sino quizás el deseo de distribuir mejor las energías productivas y de organización.

Si tuviéramos que resumir los rasgos de la arquitectura de la V y la VI Dinastías, señalaríamos la pérdida de la importancia de la pirámide real, pues veremos ejemplos de una arquitectura de calidad inferior a la de sus predecesores, aunque por el contrario los templos funerarios y edificios secundarios se hacen más complejos y refinados. Además en esta época se van a construir grandes templos por iniciativa de los reyes, respondiendo las tumbas privadas a la tipología de mastabas.

Destacaremos la pirámide de Userkaf, primer rey de la V Dinastía (Fig. 14), que consistía en un núcleo de piedras pequeñas con un revestimiento de caliza de Tura. Por primera vez vemos que en este tipo de complejos funerarios con pirámide se construye un templo solar, aunque alejado de él y situado sobre un montículo. Userkaf levantó su pirámide en Saqqara, muy cerca de la de Zoser, quizás porque en esta época su tumba tenía un significado especial, ya que el emplazamiento no es el más adecuado para una pirámide. Se

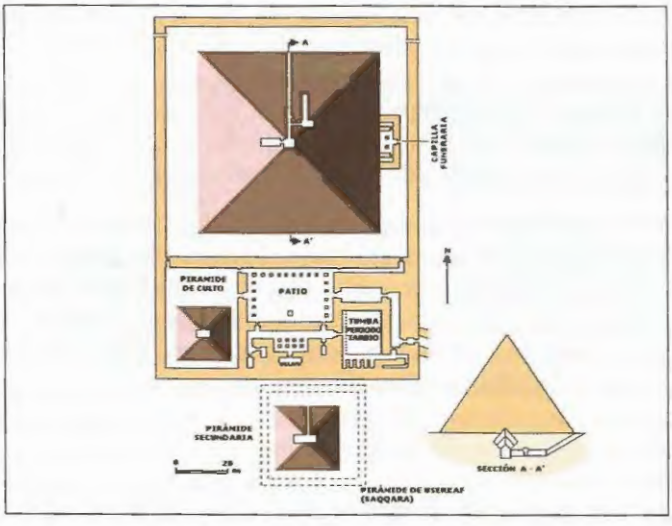

Figura 14. *Complejo piramidal de Userkaf, Saqqara, V Dinastía.*

trata de una construcción de caras lisas, en cuyo lado este se levantó el santuario para ofrendas al rey difunto. Debido a la falta de espacio el templo funerario se desplazó al lado sur, aunque se ha sugerido que la influencia del culto de Ra es el motivo la ubicación, para que la sombra de la pirámide no cayera sobre el patio donde podría haber existido un altar al dios sol. El templo tiene una disposición singular, destacando el gran patio con un claustro de columnas de granito en tres de sus lados y una estatua colosal sedente el rey en la pared sur. En el complejo se hallaron también dos pirámides subsidiarias, una para una reina, que incluye un pequeño templo funerario, y otra probablemente para el culto, mientras que el templo del valle y la calzada aun no han sido localizados.

Los reyes Sahure, Neferirkare-Kakai y Niuserre eligieron la meseta cercana a Abusir para levantar sus pirámides (Fig. 15), siguiendo el modelo tradicional aunque los complejos de Sahure y de Niuserre realmente destacan por su magnificencia artística. Sahure comenzó la construcción de su complejo piramidal en una nueva zona en Abusir cerca de Saqqara, siguiendo el modelo tradicional de elementos del complejo. Levantó una construcción con un núcleo interno de forma escalonada de ca-

Figura 15. *Pirámides reales de Abusir, V Dinastía.*

pas de tosca caliza, cementada con barro del Nilo y huecos rellenos con arena y escombros, todo ello recubierto con caliza conformando una pirámide de caras lisas. Se sabe que los templos del complejo funerario de Sahure se decoraron con una ingente cantidad de relieves, hoy prácticamente perdidos. Neferirkare y Niuserre también levantarían allí sus pirámides, con un modo de construcción muy similar al de Sahure, sin aportar grandes novedades.

Con la llegada de la VI Dinastía, que no parece implicar repercusiones políticas, los enterramientos reales se ubicarán en Saqqara. Teti, primer rey, levanta un complejo piramidal que será el modelo a seguir. Construye una pirámide de caras lisas, copiada en dimensiones y ángulos por sus sucesores, incorporando en su estructura el triángulo sagrado egipcio. Mencionaremos también la pirámide de Pepi II, muy similar a las de sus predecesores, que destaca sobre todo por el templo del valle donde se ha podido reconstruir el sistema de rampas y terrazas que lo componían.

1.4.2. *Los templos solares*

Parece que a finales de la IV Dinastía se produce un creciente culto de Ra, deidad solar que va sustituyendo el culto más primitivo de Atón en Heliópolis. Durante la V Dinastía vamos a encontrar un linaje de reyes que convertirán el culto de Ra en religión oficial del estado egipcio. Nueve reyes componen esta dinastía, seis de los cuales dedicaron sus esfuerzos a levantar templos solares, aunque sólo se han hallado los restos de templos de Niuserre y de Userkaf.

Del templo de Userkaf no se conservan grandes restos, aunque las excavaciones revelaron un trazado muy similar al del templo de Niuserre, por lo que analizaremos el de este último en Abu Gurab como modelo de templo solar (Fig. 16). Se construyó primero de ladrillos de adobe, pero fue más tarde construido por entero de piedra caliza, gracias a lo cual se ha conservado bien hasta nuestros días. Se trata de un templo rectangular alineado a los cuatro puntos cardinales y rodeado por un muro de cerramiento. A través de una entrada en forma de "T" se accede al patio, donde encontramos una plataforma con mesas de ofrendas a la derecha y junto a estas salas de almacenaje, a continuación un altar en la zona central, un gran podio con obelisco y una pequeña capilla al suroeste, la cual da acceso a la llamada capilla de las estaciones. Destaca sobre todo el podio rectangular de caliza, con los lados inclinados hacia dentro, que probablemente representa la Colina Primordial del templo de Ra en Heliópolis. Sobre ese podio resaltaba un obelisco de unos treinta y seis metros de altura construido con bloques de caliza, símbolo sagrado del dios sol, que probablemente simbolizaría la piedra Ben-Ben encontrada en otros templos solares, y a los pies del obelisco se disponía un altar bajo hecho de cinco

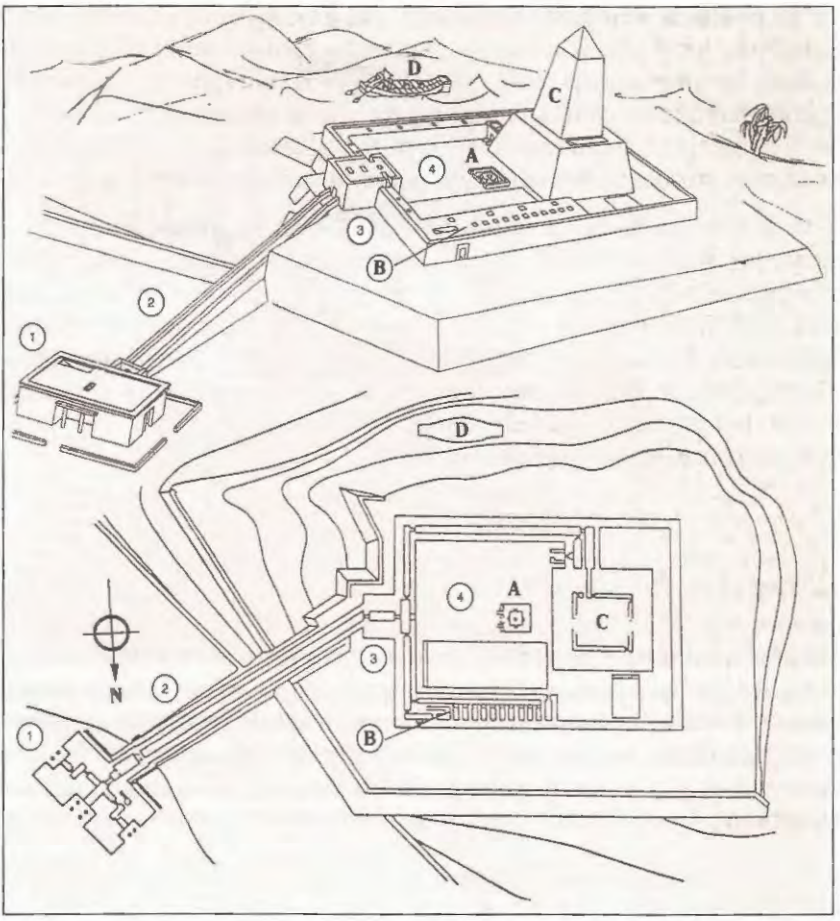

Figura 16. *Plata y alzado del Templo solar de Niuserre en Abu Gurab, V Dinastía.*

bloques de alabastro. Había una calzada con un corredor cubierto desde la terraza donde se ubicaba el templo hasta el templo del valle, que era un edificio rectangular con un pórtico. Por último mencionaremos el modelo de barca de madera y ladrillo recubierto de yeso, encontrado fuera del patio y que simbolizaría la barca en la que el dios solar debía realizar su viaje diario por el cielo. La importancia del culto del sol se refleja de manera notable en este ejemplo de arquitectura, que además va a estar ricamente decorado con relieves de variada temática.

Aparte de la función religiosa, se cree que los templos solares tenían una función práctica, ya que eran en parte los encargados de atender las necesidades de los templos funerarios de los complejos de las pirámides cercanas, a los que se enviaban productos para las ofrendas a los reyes difuntos.

1.5. *Las tumbas privadas del Reino Antiguo*

Si bien al hablar de los distintos enterramientos reales ya se ha aludido a aquellos de nobles y familiares del rey, mencionaremos las tumbas privadas más destacadas. Estas tumbas del Reino Antiguo, por ejemplo las de III Dinastía, mantienen la tipología de mastaba, como la de Hesy-Ra en Saqqara con elementos como la decoración de fachada de palacio en el corredor de la capilla, o como la mastaba de Ja-Bau-Sokar. Parece que la tendencia general en los monumentos privados es un abandono del empleo del ladrillo pintado y una mayor utilización de la piedra como recubrimiento.

Durante la IV Dinastía tenemos otros ejemplos de mastabas de nobles, como la de Nefermaat y su esposa Atet en Meidum, con capilla de forma cruciforme, o la de Rahotep donde se encontró su conocida estatua. Ambas tienen capillas con corredores más largos, que se decoran con relieves y pinturas de temáticas diversas.

Las tumbas privadas de la V Dinastía no estarán ya en rígidas hileras, mientras que la decoración se enriquece. Durante la V y VI Dinastías se construyen mastabas que destacan sobre todo por las bellas y variadas escenas murales, tumbas pertenecientes a importantes funcionarios de la administración egipcia como Ti, Ptahhotep o Mereruka. Los generosos ingresos que les proporcionaban sus cargos hicieron posible que construyesen monumentales tumbas (Fig. 17), llevadas a cabo por los mejores artistas de los talleres reales. Llegaron a levantar mastabas con numerosas estancias, múltiples puertas falsas, cámaras destinadas a los miembros de la familia del difunto, dobles escultóricos, y miles de inscripciones jeroglíficas y relieves.

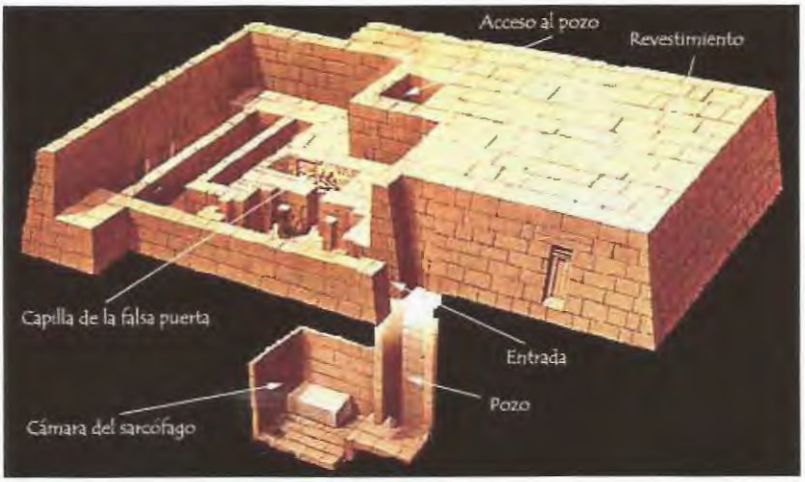

Figura 17. *Reconstrucción ideal del modelo de mastaba, Saqqara, Reino Antiguo.*

2. Artes figurativas

2.1. *Escultura exenta*

2.1.1. *La creación de un canon: convencionalismos de la escultura egipcia*

El sentido del orden y de la proporción llevarán a crear un canon de proporciones basado en la aplicación matemática de figuras geométricas a las que debían adaptarse todas las creaciones, canon prácticamente inmutable desde los inicios del Egipto faraónico en el cual se pretende reflejar la inalterabilidad del orden divino. Las imágenes iniciales del Reino Antiguo buscan intencionadamente representar la esencia del individuo, para lo cual se crea un canon ideal del cuerpo humano, representado de pie, cuyas proporciones se basan en las medidas de la mano y del brazo, siendo el puño el módulo de todas ellas. Este canon mantuvo invariable la proporción entre las diversas partes del cuerpo, determinando las pautas escultóricas posteriores gracias a su estricta aplicación. Esta regularización de las formas es la responsable de que todo el arte egipcio muestre una gran cohesión y continuidad estilística a través de los siglos, dando con frecuencia la impresión de asistir a una repetición interminable de sus diseños.

En las imágenes exentas el escultor mantiene la presencia imaginaria de un plano vertical que corta centralmente el cuerpo humano, desde delante hacia atrás, dividiéndolo frontalmente en dos partes iguales. Entre las convenciones que presiden la ejecución del cuerpo humano en relieve sobresale la colocación de la cabeza, de la pelvis y de las piernas de perfil, mientras que los hombros, el tórax y los ojos se colocan de frente. La combinación simultánea de la visión frontal y de perfil en una misma imagen da como resultado la creación de una postura que resulta anatómicamente imposible, lo que, pese a ello, no resta veracidad a la obra (véase Fig. 21 del tema 4).

2.1.2. *Los primeros modelos de la estatuaria exenta*

La mayor parte de las esculturas del inicio del Reino Antiguo se ejecutaron en piedra caliza para ser pintadas, utilizándose piedras duras para las mejores obras. En todas ellas el escultor tiende a ocultar la espalda del personaje, mostrándole bien sea sentado o bien situado contra una losa de piedra, e incluso apoyado en una columna, soportes que se utilizan para disponer inscripciones jeroglíficas alusivas a su identidad. La estatuaria del Reino Antiguo mantiene el carácter cúbico del Periodo Dinástico Temprano, encontrándose algunas de sus imágenes encerradas en espacios que solamente permitían su contemplación frontal.

Con la llegada de la III Dinastía la escultura en bulto redondo y en relieve experimenta un notable auge, ejecutándose efigies exentas destinadas a depositarse en el interior de las tumbas como soporte del *ka* del difunto y bajorrelieves con escenas que evocan su vida terrenal. Las estatuas de esta etapa son casi siempre masculinas y muestran a los hombres con rasgos juveniles, aunque a veces también son de avanzada edad, con gruesos cuerpos que reflejan el alto nivel social por ellos alcanzado. Usualmente aparecen de pie y a veces sentados en una silla, o bien con las piernas cruzadas como los escribas, llevando en las manos un bastón o algún otro objeto alusivo a su rango. Las mujeres se representan esbeltas y bellas, en la plenitud de su juventud, con menor volumen corporal que los hombres. También es frecuente que se las represente a una escala menor, abrazando el torso o una de las piernas del varón en los grupos mixtos. Tanto las imágenes masculinas como las femeninas están convencionalmente pintadas, usándose el color ocre para la piel del hombre y el crema y amarillo claro para la de la mujer.

Es ahora cuando también se establece un número definido de actitudes para englobar la gran variedad de posturas posibles del cuerpo humano, que se pueden compendiar en dos modelos claramente diferenciados: la estatua sedente y la estatua de pie en actitud de caminar. Además, existen obras en las que se combinan ambas posibilidades, como en algunas de las denominadas tríadas, y también imágenes que ofrecen otras posturas, como las de los personajes arrodillados. Las representaciones sedentes acotumbran a ser compactas y estáticas, inmovilidad que puede romperse mediante el cruce transversal de uno o de los dos brazos sobre el pecho del personaje (véase Fig. 19). Las estatuas de pie en actitud de caminar se caracterizan por la captación del impulso previo al movimiento del personaje. En los hombres el eje vertical del cuerpo se prolonga desde el pilar dorsal hasta la pierna derecha, mientras que la izquierda se alarga para dar un paso hacia delante justo en el momento previo al desplazamiento. Esta tensión entre el reposo y el movimiento se evidencia también

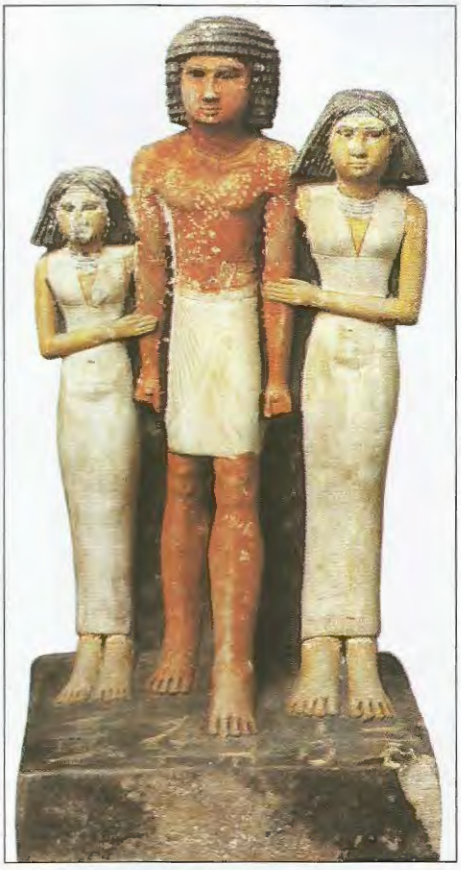

Figura 18. *Grupo de Mersuankh con sus dos hijas. Reino Antiguo, V Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

en la expresión del rostro y en la postura de los hombros y de los brazos, cuyas manos tienen los puños cerrados. Este segundo modelo perdurará en la primera fase del arte griego en la imagen masculina del *kouros*. Las figuras femeninas adoptan idéntica postura pero, por lo general, suelen ser de menor tamaño y en ellas el movimiento es mucho más restringido, colocándose de pie junto al varón con los pies casi juntos (Fig. 18).

2.1.3. *La escultura regia*

Entre las imágenes regias de bulto redondo pertenecientes a la III Dinastía destaca la *Estatua sedente del faraón Zoser*, hallada en el *serdab* del templo

Figura 19. *Estatua de Zoser. Reino Antiguo, III Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 20. *Estatua de Keops. Reino Antiguo, IV Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

mortuorio de la pirámide de Saqqara y expuesta en el Museo Egipcio de El Cairo (Fig.19). Se trata de una obra de tamaño natural, esculpida en piedra caliza policromada, de carácter cúbico y efecto monumental, que ofrece formas cerradas y macizas que marcan la pauta de los retratos de su tiempo. En ella aparece el monarca, severo y majestuoso, con la cabeza encajada sobre los hombros, llevando un tocado de tela que le cubre la gran peluca, el *nemes*, y barba postiza. En su rostro se han perdido los ojos incrustados de cristal de roca, por lo que muestra un cierto aire sombrío. Se viste con la capa del jubileo, que le llega hasta sus anchos pies, y tiene el brazo derecho plegado sobre el pecho con la mano cerrada, mientras que apoya la otra abierta sobre el muslo izquierdo. Se trata de una escultura frontal en la que se percibe la monumentalidad y serenidad propia de las imágenes regias de esta época.

Figura 21. *Estatua de Kefrén. Reino Antiguo, IV Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

La IV Dinastía constituye el momento culminante de la estatuaria real, ofreciendo un modelo idealizado que mantiene un cierto parecido con el personaje, al estar pensada como su doble. Las composiciones pierden la pesadez característica de los ejemplares más arcaicos en aras de una mayor naturalidad, recibiendo especial atención el rostro como medio de identificación junto con la inscripción jeroglífica. Esta di-nastía nos ha legado obras de tamaño muy variable, las cueles conservan el espíritu de la talla del faraón Zoser, desde la pequeña *Estatua del faraón Keops* de marfil, Museo Egipcio de El Cairo de marfil (Fig. 20), a la colosal *Esfinge*, tallada en la roca natural del complejo funerario del faraón Kefrén, en Gizeh.

De entre todas las imágenes procedentes de esta necrópolis destaca la *Estatua sedente del faraón Kefrén*, del Mº Egipcio de El Cairo (Fig. 21). Esta obra, procedente del templo del valle de Gizeh y realizada en diorita finamente pulida, deriva del modelo de la estatua de Zoser y represen-

ta la apoteosis de la majestad divina en el antiguo Egipto. En ella el monarca se halla sentado sobre un trono de alto respaldo, sostenido por dos leones, con los brazos apoyados sobre los muslos en postura de rígida simetría. Por detrás del *nemes* aparece el dios Horus bajo la forma de halcón, divinidad de la que Kefrén es su encarnación. Su rostro, con barba postiza, se muestra sutilmente sonriente y su cuerpo se viste con un faldellín corto y plisado. Se trata de una imagen idealizada, hierática y serena que transmite una sensación de realismo comedido, lo mismo que su efigie inmortalizada en la monumental *Esfinge* de su recinto funerario. Concebida ésta como vigía de su necrópolis, su cuerpo tiene forma de león acostado y su cabeza se cubre con el *nemes* y el *uraeus*, símbolo este último de la diosa cobra Uadjet, que actualmente están fragmentados, constituyendo un impresionante retrato a gran escala de este monarca.

Figura 22. *Tríada de Micerinos. Reino Antiguo, IV Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Del templo del valle de su sucesor, el faraón Micerino, proceden varios grupos escultóricos de tamaño medio y gran calidad y belleza, realizados todos en esquisto. Estas obras se conocen con los nombres de díada y tríada y en ellas pervive la influencia de la tradición clásica fundada por los escultores reales de los faraones precedentes. La *Díada de Micerino*, del Museo de Bellas Artes de Boston, es una obra inacabada de bulto redondo en la que el monarca permanece de pie junto a su reina principal, que adopta la misma actitud de caminar que su esposo. Ambos se apoyan en un pilar central, yuxtaponiéndose sus cuerpos gracias a que la reina ciñe con sus brazos el tronco del faraón. Sus rostros, aunque idealizados y distantes, aparecen algo más humanizados y el tratamiento de la anatomía, visible incluso bajo la vestimenta femenina, evidencia la perfección alcanzada por los escultores reales de la IV Dinastía.

Las tríadas de este faraón, procedentes del templo del valle de su pirámide en Gizeh, son el primer ejemplo de representación del soberano en compañía de deidades. Al igual que la anterior obra, se trata de dos representaciones frontales, talladas en un altorrelieve próximo al bulto redondo, en las que los cuerpos se funden con la losa de esquisto sobre la que se apoyan. *La Tríada de*

Micerino, del Museo Egipcio de El Cairo, le muestra de pie, con barba postiza y tocado con la corona del Alto Egipto. Este rey está flanqueado por la diosa Hathor a su derecha, ataviada con el disco solar entre los cuernos, y por una divinidad local a su izquierda, que lleva el tótem distintivo de su provincia sobre la cabeza, rodeándole ambas deidades con uno de sus brazos (Fig. 22). Viste faldellín plisado y su patente musculatura contrasta con la tenue anatomía perceptible bajo el atuendo de las diosas. En la *Tríada de Micerino* del Museo de Bellas Artes de Boston aparecen Hathor, sentada en el centro agarrando al faraón, junto a la deidad de un nomo del Alto Egipto. Este grupo constituye un audaz intento de unión de una figura de pie con otra sentada, sirviendo como modelo a futuras representaciones en grupo.

Durante la V y VI Dinastías la estatuaria real se mantiene sin grandes variantes. En la primera se sigue manteniendo el empleo del pilar y de la losa dorsal para sustentar los cuerpos y evitar la fragmentación de los altos tocados. Los principales materiales utilizados siguen siendo las piedras duras, así como el metal. No obstante, también surgen una serie de innovaciones, como las estatuas colosales faraónicas derivadas del modelo de la Gran Esfinge de Gizeh, o la forma de tallar los rostros, con la ceja y la línea cosmética del ojo perfilada en bajorrelieve. Esta última característica se constata en la fragmentada *Cabeza del faraón Userkaf*, del Museo Egipcio de El Cairo, imagen de tamaño natural, realizada en granito rojo, que formaba parte de la estatua sedente destinada a su templo solar de Abusir (Fig. 23).

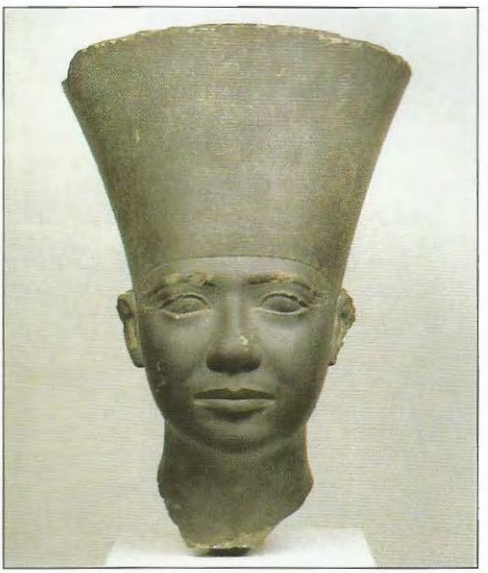

Figura 23. *Cabeza de Userkaf. Reino Antiguo, V Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

De la VI Dinastía se conservan dos expresivas *Estatuas del faraón Pepi I* guardadas en el Museo Egipcio de El Cairo y procedentes del templo de Hieracómpolis. La más pequeña se encontraba dentro del tórax de la de mayor tamaño, constituyendo ambas obras un reto artístico único del Reino Antiguo. Ambas fueron ejecutadas con planchas de cobre batido y otros materiales, como el yeso dorado para ejecutar la corona y el faldellín o la piedra calcárea y la obsidiana para formar los ojos. También cabe destacar una *Estatuilla de Pepi I*, del Museo Brooklyn de Nueva York, en la que se le talla arrodillado con una vasija de libación en cada mano y en la cual los brazos están liberados de la piedra de relleno que les mantenía unidos al tronco.

2.1.4. *La escultura de la corte*

Las imágenes de cortesanos presentan estereotipadas las facciones del rostro y evocan los rasgos de los reyes, si bien en algunas obras se tiende a individualizar al personaje concreto como suele suceder en las representaciones de extranjeros. El principal material utilizado sigue siendo la piedra caliza pintada con convencionales colores, incorporándose ahora la madera, que también admite la policromía en su acabado. Los hombres acostumbran a estar sentados en una silla con el torso desnudo, un brazo cruzado sobre el pecho y el otro apoyando en uno de los muslos, con la mano abierta o bien cerrada. Sus piernas finalizan en gruesos tobillos y grandes pies, mientras que la cabeza, generalmente grande y con detallado peinado, se sustenta sobre un cuello corto. Las mujeres ofrecen caracteres muy similares, percibiéndose su anatomía bajo unas finas vestimentas sobre las que destacan las joyas con las que se adornan.

Figura 24. *Rahotep y Nofret. Reino Antiguo, IV Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

El mejor exponente de la estatuaria privada es el grupo de *Rahotep y Nofret*, del Museo Egipcio de El Cairo, procedente de su tumba de Meidum (Fig. 24). Se trata de figuras sedentes perfectamente conservadas, esculpidas con arcaicos rasgos en caliza policromada, cuyos cuerpos, vestidos con atuendos de color blanco, se funden con los asientos de alto respaldo. Sus rostros resultan especialmente expresivos y vivos gracias a los ojos de cristal de roca encajados en marcos metálicos. Las pesadas formas de Nofret, acentuadas por su voluminosa peluca, se atenúan con las bellas joyas que la adornan, complementándose esta obra con inscripciones jeroglíficas alusivas a los títulos y a los nombres de cada uno. De las necrópolis de Gizeh y Saqqara proceden también una gran cantidad de estatuas de personajes de la V y VI Dinastías, ejecutadas con gran pericia en piedra caliza y en madera, en las que se percibe una mayor naturalidad que en las

obras anteriores. Entre las de la V Dinastía destacan las dos grandes *Estatuas de Ranofer*, del Museo Egipcio de El Cairo y halladas en la capilla de su mastaba en Saqqara, que muestran a este importante funcionario emergiendo de la gran losa que las respalda. En ambas tallas se le esculpe como un gran señor, en nna con la cabeza desnuda y atuendo privado y en la otra con peluca y atuendo cortesano (Fig. 25).

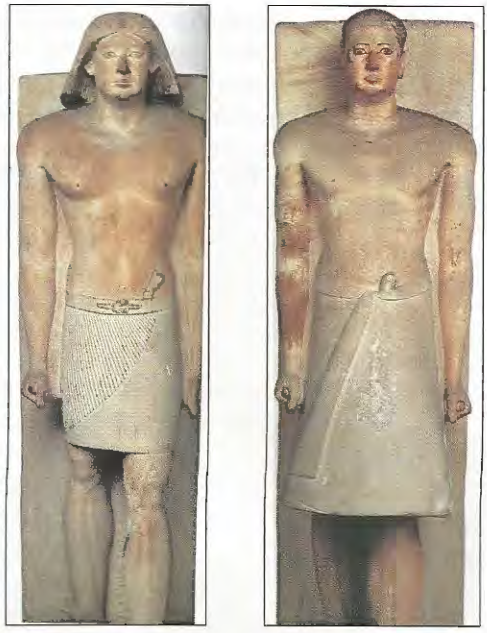

Figura 25. *Estatuas de Ranofer. Reino Antiguo, V Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Una de las tipologías más significativas de esta misma dinastía es la del escriba, alto funcionario de la corte desarrollando el noble ejercicio de la escritura, cuyo oficio está relacionado con la complejidad burocrática del Estado. Se trata de imágenes prototípicas de personajes sentados, con las piernas cruzadas, que sujetan con una mano una hoja de papiro y con la otra el cálamo. Los más famosos son el *Escriba sentado*, del Museo del Louvre de París (Véase Fig. 4, Tema 1) y el *Escriba sentado*, del Museo Egipcio de El Cairo. Este último lleva peluca mientras que el ejemplar del Louvre carece de ella. Ambos tienen brillantes ojos, realizados en cristal de roca, y están convencionalmente pintados en tonos ocre y crema. Como novedad destaca la desaparición de la piedra comprendida entre los brazos y el tronco, logro destinado a pervivir con éxito en el futuro que aligera el volumen de las imágenes.

En esta etapa se tallan también esculturas en madera, material más blando que la piedra que posibilita realizar por separado las distintas partes de la figura y ensamblarlas después, ofreciendo al escultor una mayor libertad compositiva. La mayoría de los ejemplares están recubiertos de yeso pintado, mostrando rostros con unos ojos muy realistas encajados en marcos de cobre. Entre ellos sobresale la imagen del dignatario Kaaper, del Museo Egipcio de El Cairo, más conocido como *El Alcalde del Pueblo* (Fig. 26). Se trata de una realista escultura frontal en la que se le muestra en su ambiente cotidiano, desprovisto de peluca y con sencillas vestimentas, contrariamente a otra juvenil obra de madera, procedente de la misma tumba, en la que aparece ataviado con la peluca y el faldellín plisado propios del ambiente cortesano.

Durante el Reino Antiguo es frecuente encontrar imágenes colectivas, generalmente de caliza policromada, que constituyen auténticos retratos familiares. Entre estos grupos destaca el de *El Enano Seneb y su familia*, perteneciente a la VI Dinastía (Fig. 27). En esta infrecuente e ingeniosa composición Seneb se encuentra sentado sobre un banco corrido, con sus cortos brazos plegados sobre el pecho y con las piernas cruzadas como los escribas, con el fin de disimular su anomalía física. Su esposa, también sentada, le abraza, mientras que sus pies tocan el suelo. En el grupo se esculpe también a sus hijos, desnudos y de pie sobre el pedestal, ocupando ambos el lugar donde deberían estar las cortas piernas de Seneb, en un intento de disimular su defecto físico.

En esta etapa se inicia también la producción artesanal de multitud de pequeñas estatuillas de piedra y de madera destinadas a depositarse en las tumbas. Se trata de figuritas masculinas y femeninas que ejecutan diversas tareas cotidianas para el difunto, denominadas *sirvientes*, cuyos modelos se corresponden con los de las composiciones en relieve.

Figura 26. *Estatua de Kaaper. Reino Antiguo, V Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 27. *Grupo del enano Seneb y de su familia. Reino Antiguo, VI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

2.2. *Relieve y pintura*

2.2.1. *Escenas y temas*

Las representaciones en relieve y las pictóricas del Reino Antiguo son muy variadas, destacando entre las primeras los temas regios relativos a las tareas de gobierno del faraón o a su relación con los dioses, cuyo objetivo es consagrar para la eternidad su naturaleza divina. Entre ellos sobresalen los concernientes a su coronación, a las expediciones a países extranjeros y a sus campañas militares. En estas últimas el monarca reafirma su poder y su soberanía luchando contra los elementos que producen el caos del universo, bien sean estos animales salvajes o enemigos extranjeros, a los que aniquila y somete. En las escenas de carácter religioso el monarca se halla en compañía de las divinidades participando en diversas festividades, bien sea en actitud de ofrenda hacia ellas o bien en su presencia, los cuales reafirman sus poderes y soberanía. En los temas guerreros el faraón derrota a los enemigos de Egipto, repitiéndose esta iconografía, con ligeras variaciones, en épocas posteriores, con independencia de la realidad histórica del suceso.

Los temas esculpidos y pintados en las tumbas se han interpretado generalmente como explicativos de la vida cotidiana del difunto, entendiéndose como una muestra de lo que éste realizó en vida. No obstante, también podrían aludir tanto a los bienes que su *ka* necesitaba para alimentarse y disfrutar de una vida agradable en el Más Allá como a todo lo que el finado esperaba alcanzar tras su muerte. En ellos se le acostumbra a mostrar en perspectiva jerárquica, ataviado con ricas vestimentas y objetos alusivos a su posición social, tanto en actitud de caminar como sentado ante su mesa de ofrendas fúnebres. Por lo general no se encuentra solo sino acompañado por sus familiares y por otras figuras que le llevan presentes y ejecutan sacrificios. En estas idealizadas escenas, destinadas a ser eternas, los peligros y amenazas de la vida cotidiana egipcia no tienen cabida. Por el contrario, en las de caza y pesca en los pantanos y riberas del Nilo los nobles aparecen luchando contra su peligrosa fauna, contribuyendo así, igual que el monarca, al mantenimiento del orden establecido. Todas estas imágenes se hallaban perfectamente codificadas y se inscriben en la categoría de escenas de género, no biográficas, constituyendo un valioso documento que contribuye al conocimiento de la sociedad egipcia del Reino Antiguo.

2.2.2. *Modos de representación*

Las esculturas y pinturas de los templos y tumbas de mayor calidad surgen en la corte menfita y en su entorno, diferenciándose de las obras provinciales por el alto nivel de refinamiento en ellas alcanzado. Sus pautas compositivas evolucio-

naron a lo largo del Reino Antiguo, consolidándose plenamente a partir de la IV Dinastía para alcanzar durante la V y VI Dinastías sus formas definitivas.

Las distintas composiciones se distribuyen y ordenan en registros horizontales y verticales en los que se dibujan, esculpen y colorean las imágenes y las inscripciones jeroglíficas que las acompañan. En ellos las figuras se diseñan conforme al mencionado canon de proporciones y a los convencionalismos compositivos que se fijan a partir de la III Dinastía. Entre las normas más frecuentes destaca el hecho de que los personajes más importantes, bien sean dioses, reyes o nobles, siempre son de un tamaño mayor al del resto de los participantes en la escena. Los hombres y las mujeres muestran diferencias coincidentes con los roles sociales que desempeña cada uno, como la mayor solemnidad y tendencia a la acción masculina y el estatismo y el color claro de la piel femenina (véase Fig. 18).

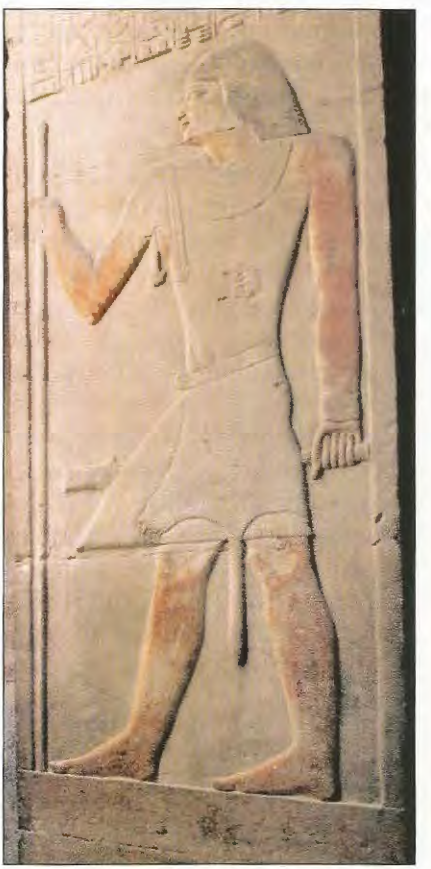

Figura 28. *Relieve de la Tumba de Mereruka. Saqqara. Reino Antiguo, VI Dinastía.*

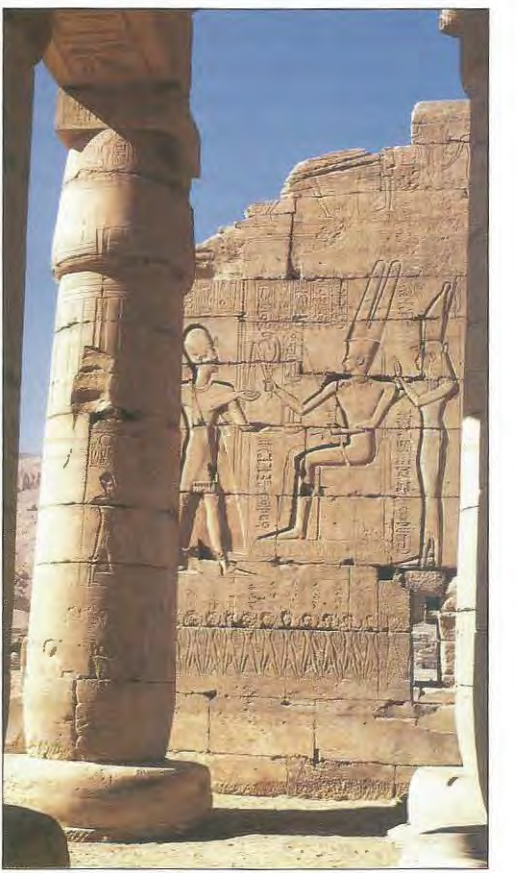

Figura 29. *Relieve de la sala hipóstila del Templo funerario de Ramsés II. Tebas. Reino Nuevo, XIX Dinastía.*

Técnicamente en las pinturas primero se dibujaban las figuras sobre el muro, perfilando sus contornos con tinta roja o con tinta negra en el caso de que precisaran correcciones, y posteriormente se coloreaban. Este mismo proceso se utilizó en la ejecución de los relieves pictóricos, encontrándose en ellos dos modalidades técnicas: el relieve plano, o bajorrelieve, y el relieve rehundido, o huecorrelieve. En el primero, tras esbozar el dibujante la composición, el escultor tallaba las figuras rebajando la superficie de piedra existente alrededor de las mismas con el cincel y el martillo, con objeto de que éstas pudieran destacar sobre el fondo liso de la piedra. Después se procedía a pulir su superficie para que el pintor las coloreara (Fig. 28). En el relieve rehundido, empleado sobre todo en los muros exteriores de los templos, expuestos a la fuerte luz solar, tanto la superficie de piedra que rodea a la figura como ella misma permanecen a un mismo nivel, rebajándose profundamente tan solo su contorno (Fig. 29).

2.2.3. *Relieves pictóricos del Reino Antiguo*

Durante la III Dinastía las paredes laterales de las capillas de las tumbas se decoraron con escenas que muestran a su dueño y esposa recibiendo las ofrendas de sus parientes y servidores, así como con otros temas alusivos a la vida eterna que esperaba alcanzar el difunto. A finales de la IV Dinastía la figura del finado se esculpe de frente, casi en bulto redondo y con el pie izquierdo adelantado, y se coloca en el umbral de la falsa puerta ante la cual se depositaban las ofrendas.

Entre los relieves más representativos de la III Dinastía destacan dos de los once paneles de madera pintada de la *Tumba de Hesiré*, en Saqqara, que coustituyen una de las obras maestras del relieve egipcio de todas las épocas (Fig. 30). En uno de ellos se ve a al cortesano Hesi-

Figura 30. *Relieves de la Tumba de Hesiré. Saqqara. Reino Antiguo, III Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

ré sentado ante la mesa de ofrendas, ataviado con una capa y una corta peluca rizada, llevando en su hombro derecho los útiles del escriba y en la mano izquierda un fino bastón. En el otro panel está de pie, con la pierna izquierda adelantada, ataviándose con una larga peluca y una falda corta sujeta con cinturón. En la mano izquierda lleva una larga vara y los útiles del escriba y en la derecha el cetro *kherep*, símbolo de poder. El perfecto equilibrio de esta imagen hizo que el canon de proporciones empleado en ella fuera considerado el modelo clásico para las figuras dispuestas de pie en relieve del Reino Antiguo, perdurando en etapas posteriores. Ambas escenas se complementan con una extensa lista de jeroglíficos alusivos al nombre del difunto, a sus títulos y a los nombres de las diversas ofrendas fúnebres.

Los relieves pictóricos de la V y VI Dinastías poseen una mayor libertad compositiva, manteniendo la calidad artística de las dinastías anteriores. En ellos aparecen exquisitas escenas, bellamente dibujadas y talladas, que se caracterizan por su amplitud temática. En las obras regias es frecuente hallar temas relativos a los ritos de coronación y jubileo del faraón, así como a las ofrendas realizadas por sus sacerdotes y cortesanos ante su mesa fúnebre. Destacan los *Paneles del Faraón Sahure*, del complejo mortuorio de Abu Sir, en

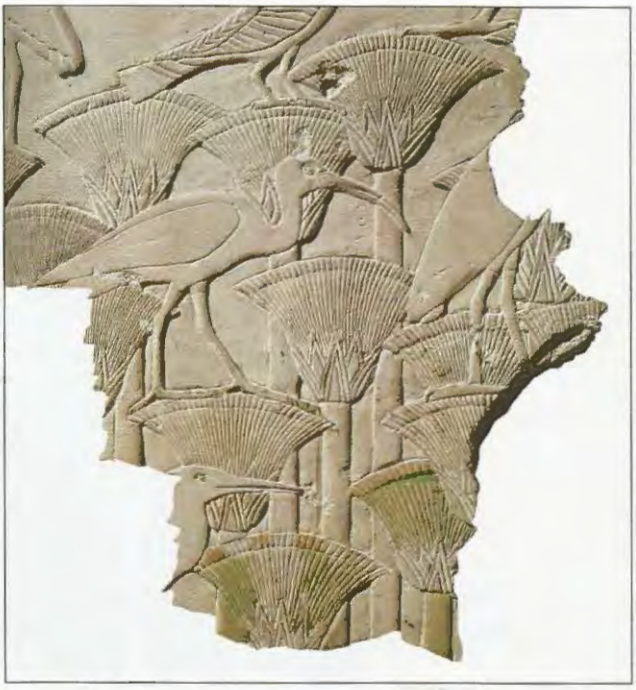

Figura 31. *Relieve mural del Templo funerario de Userkaf. Reino Antiguo, V Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 32. *Relieve de la Tumba de Ti. Saqqara. Reino Antiguo, V Dinastía.*

los que el monarca se dedica a cazar aves acuáticas entre los pantanos y a participar en escenas de guerra con objeto de defender a la sociedad de las fuerzas del mal. Merecen también mencionarde los relieves del *Templo solar del faraón Niuserre* y los relieves del *Templo funerario del faraón Userkaf*, con bellas escenas en las que aparecen diversas aves y plantas de papiro (Fig. 31).

En los relieves destinados a ornamentar las tumbas de los cortesanos menfitas enterrados en Gizeh, Saqqara y Meidum al difunto se le representa siempre de mayor tamaño, participando en escenas de raigambre regia como la caza del hipopótamo, la de aves con jabalina o la pesca con tridente. En otros es frecuente encontrar a hombres acompañando a rebaños de bueyes, ocupados en tender trampas a las aves silvestres o pescando. En algunas tumbas se incluyen también trabajos relacionados con determinados oficios que ilustran el proceso de producción de objetos del ajuar funerario, así como portadores de ofrendas, músicos y bailarines, estos últimos ya a finales de la V Dinastía. Además,

Figura 33. *Relieve de la falsa puerta de la Tumba de Ika. Saqqara. Reino Antiguo, V Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

es frecuente encontrar composiciones alusivas al culto a los muertos, como el cortejo fúnebre o la presencia del difunto sentado ante una mesa de ofrendas, cuyos productos le garantizaban su subsistencia eterna. Entre las numerosas mastabas existentes destacan los relieves de la *Tumba de Ti*, en Saqqara, que constituyen el punto culminante del relieve de la V Dinastía. En sus escenas se ve a Ti, provisto de todos los elementos que confirman su elevada posición social, inspeccionando junto con su esposa las numerosas reses destinadas al sacrificio fúnebre (Fig. 32). También sobresalen los bajorrelieves de la *Mastaba de la princesa Idut*, con bellísimas escenas acuáticas; los de la *Tumba de Ptah-hotep*, con escenas de caza de animales; los de la *Tumba de Ika*, en cuyos paneles de su falsa puerta de madera la imagen del difunto sigue fielmente el modelo creado para la tumba del cortesano Hesiré (Fig. 33); o los ubicados en la *Tumba de Mereruka*, de la VI Dinastía, en cuyas tallas se percibe ya una cierta pérdida de la calidad artística que caracteriza a las más destacadas obras de este reino (Fig. 34).

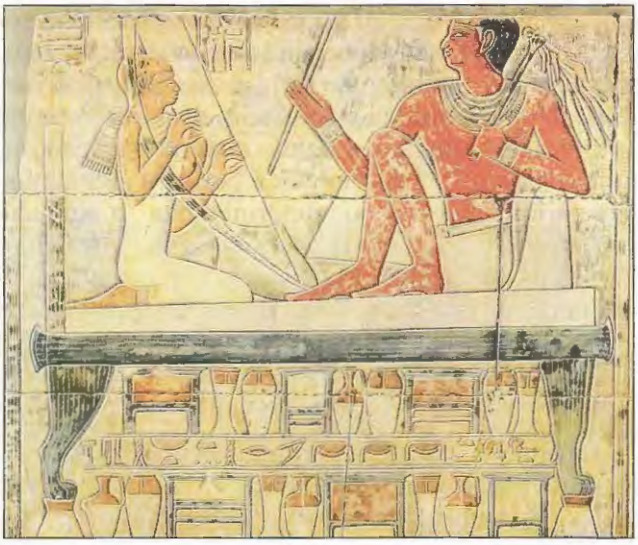

Figura 34. *Relieve de la Tumba de Mereruka. Sakkara. Reino Antiguo, VI Dinastía.*

2.2.4. *La pintura del Reino Antiguo*

La decoración pictórica surgió antes que la escultórica, encontrándose las primeras muestras en los vasos cerámicos fúnebres y en las tumbas del Periodo Predinástico egipcio. El color cubría no sólo los bajorrelieves de los edificios sino también las esculturas exentas y muchos de los objetos pertenecientes a las denominadas artes decorativas. De hecho todas sus imágenes no habrían podido realizarse de no haber contado previamente con la presencia del dibujante que inicialmente los trazaba y del pintor que los coloreaba posteriormente con convencionales y simbólicos tonos alusivos siempre a la esencia de los seres y de los objetos representados, sin tener en cuenta el aspecto real de los mismos.

Al igual que sucede con la escultura, la pintura constituye un medio para crear imágenes prototípicas en las que el equilibrio compositivo, la pureza de las líneas, el juego de los colores y la armonía de las formas están siempre supeditadas a los preceptos religiosos y artísticos que rigen los demás géneros artísticos. Sus pautas, previamente codificadas, se respetaron durante más de tres mil años, siendo similares a las que el escultor aplica a las tallas en relieve si bien su ejecución resultaba más fácil y económica que en éstas.

Desde el punto de vista técnico las imágenes se disponían sobre un fondo plano, consistente en una capa de enlucido de cal blanca sobre la que el pintor dibujaba la cuadrícula donde las insertaba, ejecutándolas con pintura de

color rojo o negro, este último en el caso de que tuviera que corregirlas. Los colores utilizados eran de procedencia mineral, mezclándolos el operario con un aglutinante y agua con objeto de formar una pintura al temple, la cual se adhería fácilmente al soporte elegido. Éstos se aplicaban mediante pinceles vegetales de diferentes tamaños, estando condicionada su disposición en la obra a su simbolismo ritual. Su temática también se hallaba sometida a la aplicación de estrictas normas que determinaban su emplazamiento en las construcciones y objetos, coincidiendo esencialmente con la plasmada en los relieves. Las escenas se disponían en bandas horizontales superpuestas, separadas entre sí mediante una línea, y se combinaban con escritura jeroglífica. Pese a la importancia de este género, la frágil conservación de las pinturas ha ocasionado que la mayoría de las obras del Reino Antiguo no se hayan conservado, siendo escasos los restos procedentes de esta época.

Durant la IV Dinastía en algunas mastabas de Meidum es posible encontrar complejas escenas de ofrendas y de vida campestre ejecutadas con gran destreza técnica. El mejor ejemplo lo constituye el largo friso, excelentemente conservado, conocido con el nombre de las *Ocas de Meidum*, procedente de la tumba del príncipe Nefer-Maat y de su esposa Atet y guardado en el Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 35). En él aparecen seis aves en medio de un campo, disponiéndose dos parejas erguidas en el centro de la composición y un ave en cada esquina, estas últimas con el cuello inclinado hacia el suelo. Dichos animales, de apariencia naturalista si bien se trata de prototipos, formaban parte de una escena más compleja donde los hijos de Atet tiraban de una red con aves acuáticas. Su primorosa ejecución al temple, empleando una amplia gama de brillantes colores aplicados con finas y próximas pinceladas, posibilitó la gradación matizada de sus plumajes, caracteres todos que convierten a este friso en una obra maestra de la pintura de todos los tiempos. De esta misma tumba proceden también dos fragmentos de temática relacionada con la caza y con el arado de los campos, los cuales fueron ejecutados con una novedosa técnica de incrustación de los colores

Figura 35. *Las Ocas de Meidum. Tumba de Nefer-Maat. Meidum. Reino Antiguo, IV Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

consistente en la talla en hueco relieve de las imágenes para, posteriormente, rellenarlas con pasta coloreada (Fig. 36). Este sistema tuvo el inconveniente de que, al secarse la pintura, los colores insertos en la piedra se desprendían, razón por lo que se abandonó hasta el Reino Nuevo cuando se volvió a utilizar con nuevos materiales.

Figura 36. *Decoración pictórica incrustada de la Tumba de Nefer-Maat. Meidum. Reino Antiguo, IV Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Tema 4

ARTE DEL I PERIODO INTERMEDIO, REINO MEDIO Y II PERIODO INTERMEDIO

Cruz Martínez de la Torre
Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

Introducción histórica
1. Arquitectura *(Inmaculada Vivas Sainz)*
   1.1. Arquitectura del I Periodo Intermedio
   1.2. Arquitectura del Reino Medio
      1.2.1. Los hipogeos de los nomarcas: una nueva tipología de enterramiento
      1.2.2. El templo funerario de Mentuhotep II en Deir el Bahari
      1.2.3. La nueva arquitectura de la Dinastía XII
      1.2.4. Las pirámides de la Dinastía XII
      1.2.5. La monumentalidad de los templos de la Dinastía XII
      1.2.6. Arquitectura defensiva: los fuertes del Reino Medio
   1.3. Arquitectura del II Periodo Intermedio
2. Artes figurativas *(Cruz Martínez de la Torre)*
   2.1. Las imágenes del I Periodo Intermedio
   2.2. El clasicismo artístico del Reino Medio
      2.2.1. El realismo de las imágenes regias y privadas de la XI Dinastía
      2.2.2. La escultura de la XII Dinastía y los nuevos modelos privados
      2.2.3. El relieve y la decoración pictórica
   2.3. El arte de la disgregación del Reino: el II Periodo Intermedio

Introducción histórica

El derrumbe del Reino Antiguo, a finales de la VIII Dinastía, parece haber sido absoluto, dando paso al llamado Primer Periodo Intermedio que abarca

desde la IX hasta la XI Dinastía, durante la cual Mentuhotep II reunificó el país bajo su cetro.

Durante el reinado de Pepi II, de la VI Dinastía, la situación política se deterioró gravemente. Las concesiones económicas de los faraones efectuadas al clero y a los gobiernos y caciques locales habían debilitado la autoridad de la monarquía y de sus instituciones, lo que provocó la progresiva desintegración del estado centralizado de Menfis. Egipto se vio en esta época sometido a una serie de desastrosas inundaciones bajas, lo que puso en evidencia la ineficacia del poder del faraón para controlar mágicamente las crecidas del Nilo. La literatura del periodo, de marcado carácter pesimista, narra la miseria y las luchas de los gobernadores locales por hacerse con el poder hasta la deposición del último rey de Menfis por el *nomarca* de Heracleópolis. En este contexto se inició la IX Dinastía, que dotó de estabilidad al Medio y Bajo Egipto y conservó la herencia cultural menfita en paralelo a un poder tebano en el Alto Egipto, que le disputaba el gobierno central. Posteriormente surge en Tebas la XI Dinastía, cuyos líderes recrudecen la lucha contra los gobernantes de Heracleópolis, ciudad que finalmente conquista el rey tebano Mentuhotep II, reunificando el país y restableciendo la figura del faraón, a pesar de que ésta ya nunca recuperará su imagen de esplendor del Reino Antiguo.

Desde el punto de vista artístico, en este periodo se experimenta un notable retroceso de las artes, en todos los distritos del país, como consecuencia de la inestabilidad política reinante, reduciéndose casi por completo los encargos artísticos en las provincias.

El Reino Medio se inicia con la reunificación de Egipto bajo Mentuhotep II a mediados de la Dinastía XI y comprende ésta y la Dinastía XII. El faraón Sesostris I avanzó la expansión hacia Kush explotando sus minas de oro, cobre y piedra. La Dinastía XII reestablece con éxito el estado del Reino Antiguo y dirige el país en una época de prosperidad gracias a la irrigación y fertilización de la tierra en muchas zonas, especialmente El Fayum, permitiendo multiplicar la superficie de tierra cultivable. Además se produce un desarrollo comercial en Sudán, Líbano, el Sinaí y Nubia con vistas a la consecución de materias primas. Casi todos los faraones de esta dinastía gozaron de largos y prósperos reinados en los que el bienestar material y el poderío militar constituyen dos de sus más destacados logros. En el ámbito religioso, durante el Reino Medio se consolida el culto a los dioses de Tebas, la nueva capital, en particular Amón, dios protector de la monarquía, institución que sin embargo no conseguirá recuperar su carácter divino.

La principal característica artística del Reino Medio es la diversificación de las artes, que dejan de ser estrictamente funerarias y alcanzan altas cotas de calidad a lo largo de todo el territorio. Igualmente se asiste a una tendencia hacia una representación más realista y humanizad de la realeza, lo que se evidencia en los retratos.

El conocido como Segundo Periodo Intermedio transcurre entre el Reino Medio y el Reino Nuevo. Comprende desde la Dinastía XIII hasta parte de la XVII, aunque algunos investigadores incluyen a los reyes de la XIII en el Reino Medio. Este periodo se caracteriza por ser una época de descentralización del poder en la que el prestigio regio declinó de nuevo. Egipto va a estar dividido en varias zonas en las que gobiernan jefes locales, existiendo distintos gobernantes o reyes menores de manera coetánea. Es una época muy compleja que se inicia con la Dinastía XIII, caracterizada por los cortos reinados de sus soberanos, en contraposición con la sólida posición de los visires. Debemos distinguir un conjunto de reyes menores que forman la Dinastía XIV, que gobiernan un pequeño territorio y que son más o menos contemporáneos a las Dinastías XIII y XIV.

Sabemos que a finales de la Dinastía XIII el Delta oriental estaba densamente poblado por asiáticos, lo que facilitaría la llegada y el asentamiento de los llamados hicsos. Alrededor de 1580 a.C. este grupo de gobernantes, procedentes de Siria-Palestina, se hace con el poder, ocupando el control ostentado por la XIII Dinastía hasta entonces y estableciendo su capital en Avaris, en el Delta oriental. Los hicsos van a formar la XV Dinastía, identificándose como la línea dinástica principal en todo el país, es decir, como los verdaderos reyes de Egipto, aunque consintiendo la existencia de otros pequeños poderes, ya fueran egipcios, como la XVII Dinastía, o asiáticos, como los gobernantes menores de la XVI Dinastía.

Durante la época de los hicsos se atestiguan importantes relaciones exteriores a través de las cuales, y gracias también a la población asiática ya asentada Egipto se enriquece en cuanto a innovaciones técnicas, tales como el trabajo del bronce, mejoras en el torno de alfarero y en el telar vertical. También se introducen novedades en el terreno bélico, como la aparición de los caballos y del carro de guerra, así como nuevas armas.

La más destacada de las dinastías contemporáneas a los hicsos es la llamada XVII Dinastía, formada por un grupo de reyes tebanos que consiguen mantener el control de una zona que comprende desde la primera catarata hasta Cusae, mientras que la Baja Nubia es controlada por los reyes nubios de Kerma. Estamos ante un Egipto controlado por hicsos, egipcios y nubios, entre los que parece que hubo paz durante casi un siglo.

Durante el reinado de Seqenente Tao II, de la Dinastía XVII, comienza el intento de los reyes tebanos por recuperar el control de todo el país. El último monarca de la dinastía, Ahmose, consiguió derrotar y expulsar finalmente a los hicsos, reunificando de nuevo Egipto.

En esta larga etapa la disminución de los recursos económicos influyó notablemente en las artes, tanto de carácter regio como privado, si bien supuso la llegada de nuevas influencias del exterior en el terreno artístico.

1. Arquitectura

1.1. *Arquitectura del I Periodo Intermedio*

Parece ser que existen distintos factores que causan el final del Reino Antiguo, época de esplendor que da paso al llamado I Periodo Intermedio, durante el cual Egipto estuvo dividido en varias zonas controladas por distintas dinastías. El reflejo en las artes de la nueva situación es el declive del estilo menfita en el Bajo Egipto, puesto que los restos de arquitectura de Saqqara son ahora mucho más modestos, por ejemplo las mastabas reducen drásticamente el número de sus habitaciones y la variedad de su repertorio decorativo. Respecto al enterramiento de forma piramidal, podemos mencionar la pequeña pirámide de Qakara Ibi, rey menfita de la VIII dinastía, que construye la última pirámide real que se levantará en Saqqara, con una sencilla estructura interna que consiste en un pasadizo descendente y una cámara funeraria. Junto a la pirámide se levanta una sencilla capilla de ladrillos de adobe (Fig. 1).

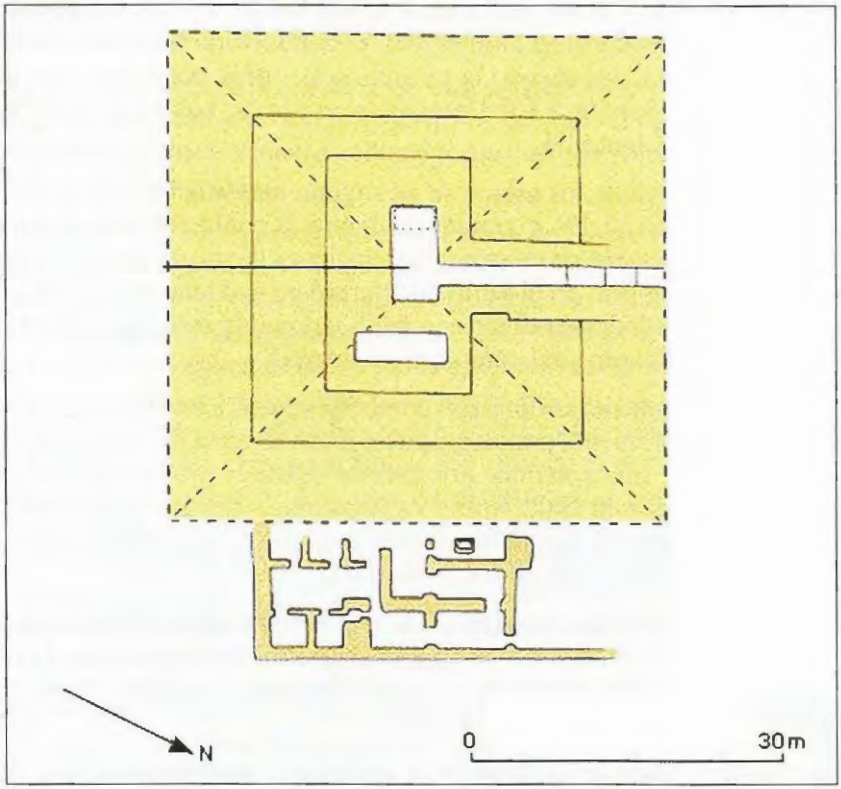

Figura 1. *Planta de la pirámide de Qakara Ibi, Reino Medio, VIII Dinastía, Saqqara.*

Por su parte en el Alto Egipto encontramos ejemplos de pequeñas tumbas excavadas en la roca, que nos ofrecen relieves con un incipiente nuevo estilo. Es fácil de entender que esta época, que demostró una escasa capacidad para unificar los esfuerzos colectivos, no haya dejado ejemplos de arquitectura monumental.

Los monumentos funerarios del ámbito privado son los que mejor reflejan el arte del I Periodo Intermedio, que básicamente son restos de construcciones funerarias. La pérdida de la autoridad del faraón y un aumento del poder de los nomarcas se ven reflejados en un número de enterramientos de funcionarios y nobles en las necrópolis menfitas reducido de manera importante, mientras que los enterramientos en los nomos situados en el Egipto Medio y en Tebas se incrementaron notablemente. Esas nuevas necrópolis privadas se instalaron principalmente en el área del Fayum, Tebas y sobre todo en el Egipto Medio. Los nuevos nomarcas se hicieron enterrar en tumbas excavadas en los acantilados de las montañas al borde del desierto, que carecen de una verdadera fachada. Los hipogeos son tumbas rupestres que se excavaron de arriba abajo, comenzando por la parte superior de la fachada e introduciéndose hacia el interior de la tumba, horadando pequeñas salas hipóstilas con pilares (Fig. 2). Posteriormente se alisaban las paredes de la tumba con el cincel, puliendo con piedras las zonas a decorar. Las irregularidades que pudieran quedar en igualaban y alisaban mediante mortero, cal y arena, para luego aplicar una mano de pintura de cal.

Figura 2. *Ejemplo de tumba de tipo hipogeo. Tumbas de Khety y Barquet III. Reino Medio.*

La proliferación de los hipogeos probablemente se produjo ante la escasez de espacio para levantar mastabas o pirámides. A pesar de ello la idea de enterrarse bajo los beneficios de una pirámide nunca se perdió y los nomarcas siempre buscaron el amparo de una colina con forma piramidal para su última morada. Este fue el caso de Ankhtify, en Moalla, que construyó su tumba durante la IX Dinastía siguiendo el modelo tradicional de tumba real, a pesar de ser de un gobernante local que surge debido al vacío de poder político del I Periodo Intermedio. El enterramiento se levanta a imitación del complejo funerario del Reino Antiguo: capilla junto al río, calzada, patio y tumba. La tumba propiamente dicha se realiza en la cara oeste de una destacada colina, o *gebel*, y consistía en un patio delantero que daba acceso a una única sala poco profunda excavada en la roca de forma irregular y con treinta pilares de caliza local. El

interior de esa sala con pilares estaba decorado con escenas de variada temática, muchas de ellas siguiendo la tradición pictórica del Reino Antiguo.

Poco podemos decir sobre la arquitectura no funeraria pues debido a la escasez de restos de arquitectura doméstica, sólo podemos intuir cómo eran las viviendas egipcias de la época gracias a las sencillas maquetas de terracota encontradas en tumbas del Alto Egipto que representan casas con un patio porticado y más de un piso, además de una escalera exterior.

Pese a que el I Periodo Intermedio parece haber sido una época muy convulsa, tampoco quedan restos de las fortalezas que debieron levantarse en distintas zonas. Sabemos que eran fortines de reducidas dimensiones, con muros en talud y almenas en forma de escudo, destinados a defender puntos estratégicos, como el que se levantó en el desierto próximo a Tebas para vigilar la llanura.

1.2. *Arquitectura del Reino Medio*

1.2.1. *Los hipogeos de los nomarcas: una nueva tipología de enterramiento*

Continuando con la tradición que se había iniciado en el I Periodo Intermedio, el tipo de enterramiento más destacado de la etapa del Reino Medio será el hipogeo, sobre todo en el paisaje rocoso del Egipto Medio.

El plano de los hipogeos suele ser sencillo, con un patio porticado que da entrada a una gran cámara dividida en dos partes por una doble fila de columnas. Con el tiempo se fueron introduciendo innovaciones, tales como una fachada en forma de talud para asemejarla a la entrada de la mastaba, un pozo de forma cuadrangular, así como un uso predominante de la pintura como decoración con nuevos temas iconográficos. Podemos encontrar los hipogeos más destacados en Asiut, Minia, Tebas, Asuán o Mallawi. Las conocidas tumbas de Beni Hassan, de la XI Dinastía, son un buen ejemplo del modelo de hipogeo concebido con una planta rectangular compuesta por una zona separada que precede a la capilla de culto, la cual está sostenida por columnas en forma de flor de sección polilobulada. Se trata de tumbas sin un desarrollo de la fachada, que se limita a una simple puerta.

Otro conjunto de peculiares hipogeos lo encontramos en Tebas, en concreto en la necrópolis de los príncipes tebanos vinculados con Antef, en el-Taref. Se trata de unas tumbas que en árabe se llaman *saff*, o *saft*, que significa hilera. La fachada de estos hipogeos, vista desde el exterior, está formada por pilares que insinúan una línea con muchas puertas (Fig. 3). Se trata de tres tumbas, siendo la más grande de ellas la que pertenece a Inyotef II, tercer

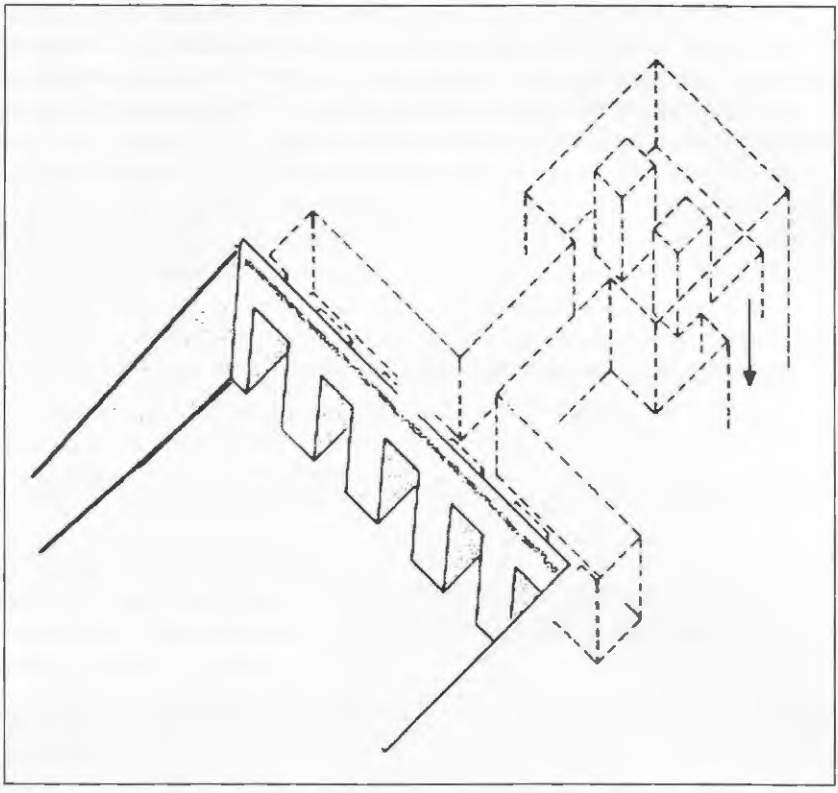

Figura 3. *Esquema de una tumba tipo* saff.

gobernante de la Dinastía XI. La entrada a estas tumbas cortadas en la roca se hace a través de un gran patio, estando el acceso a la tumba principal en el lado frontal, mientras que en los laterales se sitúan las tumbas para oficiales y familiares del difunto. La tumba de Inyotef II tiene una capilla situada en el lado este del patio, que quizás fuese un templo funerario.

Ejemplos mucho más monumentales de hipogeos los encontramos en Deir El Bahari, donde se levantó el templo funerario de Mentuhotep II, alrededor del cual surge un cementerio de los miembros de la corte. Se trata de tumbas tipo *saff* en las que la fachada tiene una destacada importancia, precedida de una gran explanada, que posiblemente se inspira en el modelo de vivienda doméstica de un patio con un pórtico tras el cual se organizan las habitaciones. La fachada puede llegar a tener grandes dimensiones, por ejemplo casi ochenta metros de largo por cinco de alto en el caso de la tumba del noble Antef, y está horadada por cavidades encuadradas por diez pilares, no contando con decoración escultórica ni con inscripciones.

En Beni Hassan y en Asuán encontramos otros destacados hipogeos, ya de la Dinastía XII, como por ejemplo las tumbas privadas de Amenemhet y Khnumhotep de Beni Hassan. En ellas encontramos una sala dividida en tres naves por dos columnas, que da acceso a la capilla donde se ubica la estatua del difunto. La originalidad de estas tumbas está en el exterior, que se conforma como un patio abierto al fondo del cual se encuentra la fachada excavada en la roca con dos pilares de forma octogonal sobre los que descansa un ábaco cuadrado. Probablemente podemos considerar que ese modelo de hipogeo alcanza su punto culminante de complejidad en las tumbas de los normarcas en Qay el-Kebir, donde encontramos un pórtico ubicado en el valle y una avenida que nos lleva al templo funerario, compuesto de un pilono y patios columnados sucesivos que dan paso finalmente a una cámara excavada en la roca.

1.2.2. *El templo funerario de Mentuhotep II en Deir el Bahari*

Con la reunificación de Egipto bajo Mentuhotep II se inicia un proceso de recuperación económica y una estabilidad política que hace posible la realización de grandes obras constructivas. El mejor ejemplo es el templo funerario

Figura 4. *Ruinas del templo de Mentuhotep, Deir el Bahari, XI Dinastía.*

en terrazas que hace edificar Mentuhotep en Deir el Bahari, el primero de todos los construidos en la zona. El faraón eligió la ubicación tras abandonar la tumba iniciada en Antef, siendo la primera vez que se edificó sobre terrazas de distinta altura, además de incluir un pórtico en la parte posterior de la terraza (Fig. 4). Esta característica parece haber derivado de las tumbas excavadas en la roca características de la XI dinastía.

Se llega al templo a través de una larga calzada de acceso desde el templo del valle, entrando en un patio con muros en tres lados y una terraza con forma de mastaba. En el atrio se encuentra la abertura que permitía el acceso al cenotafio, situado bajo la mastaba. Este es el lugar en el que se encontraba la estatua del faraón con la corona del Bajo Egipto, actualmente expuesta en el Museo Egipcio de El Cairo. El templo estaba precedido por un bosquecillo con diferentes especies de árboles que daban sombra a las estatuas del rey. La apariencia del edificio es la de varios pórticos en terrazas con soportes rectangulares y con un destacado elemento central que se alzaba sobre la terraza superior. El interior del templo, excavado en la roca, consta de unos patios peristilos e hipóstilos al este y oeste de la entrada hasta un pasaje subterráneo que conduce a la tumba, lugar en el que sólo se encontró el sarcófago real. Tradicionalmente se aceptaba que una pirámide coronaba el monumento funerario, pero el exhaustivo estudio de Dieter Arnold concluyó que la estructura no habría podido soportar el peso de una pirámide. No sabemos con seguridad la forma final que tenía el santuario, existiendo tres reconstrucciones hipotéticas, con pirámide, altar o montículo de arena. Todas son posibles en el sentido de que cada una es fiel a la tradición arquitectónica egipcia (Fig. 5). Debemos señalar que la regularidad y el orden presente en este complejo está ligada al concepto de la accesibilidad: el templo funerario se concibe para ver visitado, se hace accesible, reflejando una complejidad arquitectónica.

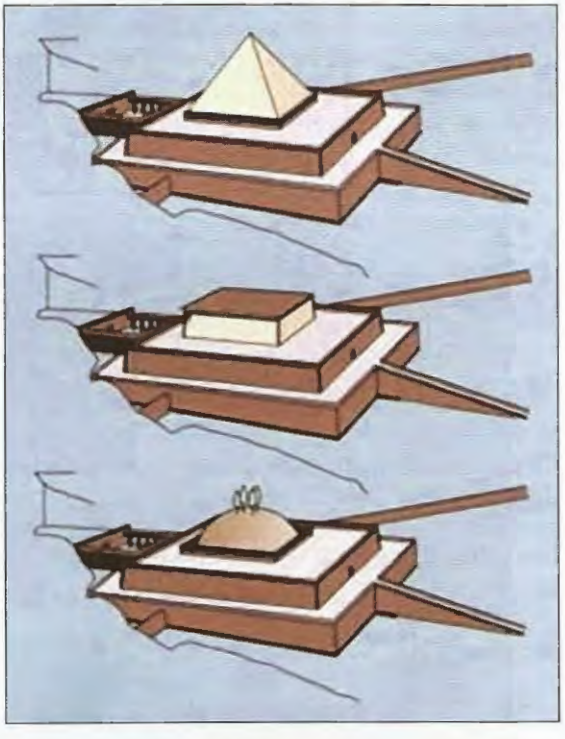

Figura 5. *Posibles reconstrucciones del templo de de Mentuhotep en Deir el Bahari. XI Dinastía.*

1.2.3. *La nueva arquitectura de la Dinastía XII*

Con Amenemhat I, primer rey de la XII Dinastía, la nueva capital de Egipto se estableció en It-Tawy, lo que supuso un factor importante en el ámbito de las artes, pues se van a seleccionar artesanos de todos los rincones de Egipto formados en el modelo de arte menfita. Surge además un interés por el urbanismo, al fundarse una ciudad de nueva planta donde deben instalarse gentes que desempeñan diversas actividades. Otros asentamientos como Kahun, en la zona de El Fayum, nos ofrecen importantes restos urbanísticos. En su época Kahun fue un asentamiento importante, residencia no sólo de obreros constructores de la pirámide de Sesostris II sino también de sacerdotes destinados al culto funerario de la pirámide real, conformándose como una comunidad diversificada y urbanizada con una organización muy compleja. La ciudad de Kahun se caracteriza por un conjunto urbano, de planta más o menos cuadrada, rodeado por un muro en el que abren varias puertas de entrada. Internamente la ciudad se divide en tres barrios, los cuales tienen distintos tipos de casas según pertenezcan a obreros o a la clase más alta (Fig. 6). Las casas de la clase alta tienen una planta muy bien planificada en la que destaca un patio que articula las dependencias públicas, que están separadas de las privadas y almacenes.

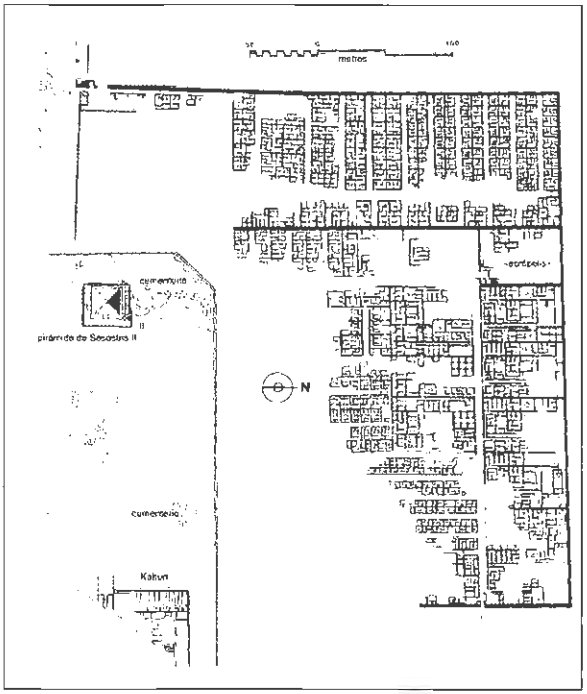

Figura 6. *Plano de la ciudad de Kahun. Dinastía XII.*

1.2.4. *Las pirámides de la Dinastía XII*

Debemos destacar el cambio en el modelo de enterramiento en esta época, apareciendo de nuevo la distinción entre tumba real y privada, ya que se recu-

pera la pirámide como lugar de descanso del faraón frente a las tumbas de nobles y nomarcas que siguen siendo hipogeos. Las pirámides reales de la Dinastía XII se concentran en su mayoría en localidades cercanas entre sí y próximas a la capital, It-tawy, posiblemente siguiendo los modelos de las necrópolis del Reino Antiguo. La primera pirámide del Reino Medio que se construye es la de Amenemhat I influido por los monumentos funerarios del Reino Antiguo de la zona, ya que sus antecesores del I Periodo Intermedio y de la XI dinastía, no levantaron (Fig. 7). Es la llamada pirámide norte de el-Lisht, construida con gran cantidad de bloques de monumentos del Reino Antiguo. La pirámide se rellenó con ladrillos, escombros y arena, colocándose un revestimiento de bloques de caliza exterior. A través de la entrada se accede a un pasaje descendente de poca pendiente, el cual da a una cámara, y desde el suelo de ésta, a través de un pozo vertical se llega a la cámara funeraria. Aunque el plano de su complejo se adapta al modelo habitual de complejo funerario piramidal, el de Amenemhat I se parece al de Mentuhotep, en Deir el Bahari, en la presencia de una calzada descubierta y en que se ubica en un terreno elevado con la pirámide y el templo funerario dispuesto en dos niveles, es decir, situados en dos terrazas naturales.

En la pirámide de Sesostris I o pirámide sur de el-Lisht se utilizó una nueva técnica de construcción, que consiste en una base de la pirámide formada por una estructura de muros en forma de cruz y de aspa centrados y rodeados de otros muros (Fig. 8). Esto formaba una serie de compartimentos independientes que se rellenaron con escombros y arena, lo cual supuso un coste menor.

Figura 7. *Pirámide de Amenemhat I en El-Lisht, XII Dinastía. Delante el actual cementerio musulmán.*

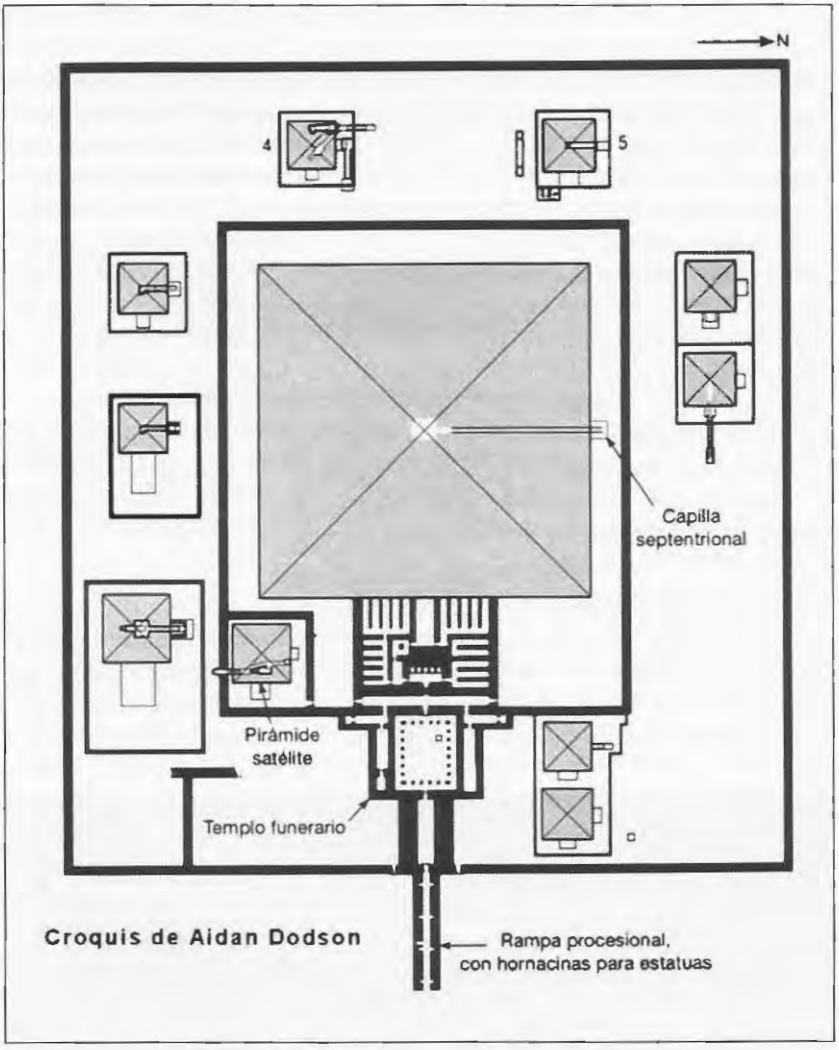

Figura 8. *Planta del complejo piramidal de Sesostris I.*

El complejo funerario sigue el modelo de muro circundante, pirámide, templo funerario, calzada, templo del valle y pirámides satélite, destacando el templo funerario por ser una verdadera copia de los de las Dinastías V y VI, con un amplio patio porticado.

Amenemhat II construyó la llamada Pirámide Blanca, una sencilla construcción de caras lisas erigida con el mismo sistema que la de Sesostris I, que no ofrece novedades en el diseño. Se encuentra en tal mal estado que no sabemos con exactitud sus dimensiones ni podemos aventurar la inclinación que

tuvo. Sí conocemos en cambio muy bien la pirámide de Sesostris II, que destaca por ser la que menor inclinación tiene, casi la misma que la pirámide roja de Snefru. Se construyó aprovechando un montícnlo rocoso cerca del lago el-Fayum, y sobre la base se levantaron dos muros de piedra, rellenando los huecos con ladrillos y revistiendo todo con caliza. Curiosamente su entrada no está en la cara norte, sino en la sur y además no se encuentra centrada sino desplazada hacia el este, al igual que la cámara funeraria no está centrada bajo el vértice.

Sesostris III elige Dashur como lugar para su descanso eterno, erigiendo una pirámide con un núcleo interno de ladrillo de forma escalonada y revestido con bloques de piedra de caliza, formando una pirámide de caras lisas. La entrada se efectúa a través de un pozo situado a varios metros de distancia de la cara occidental y desplazada del centro de la misma. La subestructura es un laberinto de cámaras y corredores, con una cámara funeraria con techo a dos aguas construida con granito rojo, al igual que el sarcófago de su interior. Más que la pirámide en sí resulta importante el complejo funerario, por su gran parecido con el de Zoser en Saqqara en cuanto a orientación y diseño, complejo que incluye además barcas sagradas de madera de cedro (Fig. 9).

Gracias a su largo y próspero reinado Amenemhat III pudo construir dos pirámides, la primera de las cuales manda erigir en Dashur con materiales oscuros, como ladrillos crudos y basalto. Como curiosidad, diremos que de esta pirámide de encontró el piramidión, supuesto remate de las pirámides,

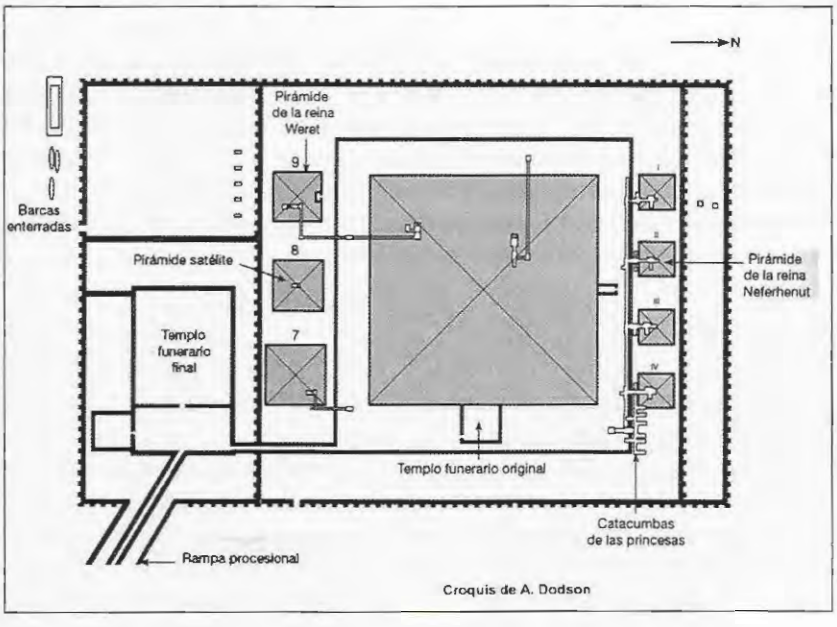

Figura 9. *Planta del complejo piramidal de Sesostris III.*

hecho de basalto e inscrito con el nombre del faraón. Durante la construcción de la pirámide se detectaron grietas en los corredores y las paredes, por lo que el Amenemhat III decidió levantar otra pirámide de menores dimensiones en Hawara, aunque quizás pudo haber cambiado la idea de sus necesidades funerarias. En Hawara hace construir una pirámide de ladrillo crudo con un grueso revestimiento de caliza, que constituye la última gran pirámide edificada en Egipto El complejo funerario es similar al de Zoser, cuya grandiosidad y complejidad no son conocidas por las fuentes clásicas, que nos hablan del "laberinto de Hawara", el cual era en realidad el templo funerario de Amenemhat III formado por intrincadas galerías.

A su sucesor, Amenemhat IV, se le atribuye una de las dos pirámides de Mazghuna, en las cercanías de Dashur, siendo la otra la destinada a la reina que le sucederá. La pirámide norte de Mazguna suele atribuirse a Amenemhat IV, encontrándose en muy mal estado de conservación, sin restos de la calzada o del templo. La pirámide sur pudo ser levantada para su sucesora la reina Nefrusobek, de menor tamaño que la anterior y construida con ladrillo, revestido con caliza. Los restos del complejo son algo más visibles, destacando el recinto de la pirámide formado por un curioso muro ondulado de ladrillo, y una capilla en el lado este.

1.2.5. *La monumentalidad de los templos de la Dinastía XII*

En el ámbito de la arquitectura templaria, disponemos de pocos restos de esta época porque la mayoría han sido destruidos a causa de las reconstrucciones del Reino Nuevo, lo que se pone de manifiesto en los templos de Karnak, Medamud, Tod y Erment, así como en otros templos del Delta. Parece que los templos de esta época eran de escala tan grandiosa como los del Reino Nuevo como se deduce, por ejemplo, del gran tamaño del obelisco de Sesostris I, que es todo lo que queda de su templo en Heliópolis.

En Karnak se ha logrado reconstruir el llamado *Quiosco de Sesostris I*, que originariamente fue el pabellón para el festival *heb-sed* que mandó construir este rey (Fig. 10). Era una construcción de caliza de cuidado diseño levantada sobre una base elevada a la que se accedía por rampas en dos lados. El quiosco tiene dos fachadas principales con cuatro pilares, los del centro hacen de jambas de las puertas y los de los ángulos contribuyen con aquéllos a enmarcar dos ventanas de alféizar redondeado. En las dos fachadas laterales falta la puerta, que ha sido reemplazada por una ventana. Las paredes están rematadas por tres arquitrabes, enmarcados por un toro y coronados por una cornisa en forma de gola. En el interior encontramos cuatro pilares iguales a los del exterior y en el centro de ellos se ubicaba el pedestal de alabastro sobre el que sería depositada la barca de Amón durante las procesiones.

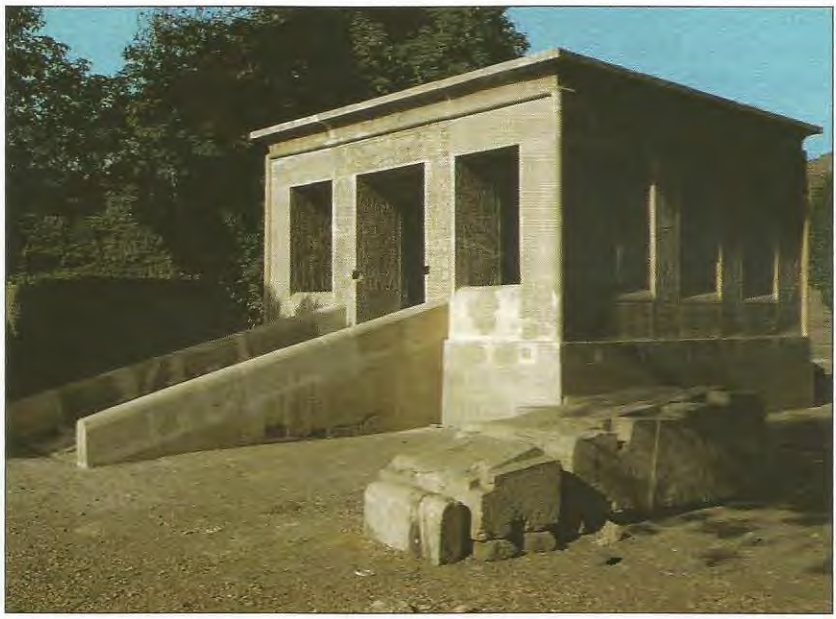

Figura 10. *Quiosco de Sesostris I en Karnak.*

Afortunadamente conocemos algo más los restos de los templos de Medamud y de Tod construidos en la Dinastía XII. En Medamud se hallaron los restos de elementos constructivos del templo dedicado a Montu, como columnas, jambas y dinteles de caliza, pero no sillares, lo que hace suponer que los muros eran de adobe. La planta del templo se caracteriza por albergar los muros de dos recintos rectangulares, comprendido el uno dentro del otro. El menor de ellos es el santuario propiamente dicho, el cual ocupa la mayor parte del espacio y deja libre en su lado oeste espacio para un grau patio descubierto. Las puertas principales de los recintos daban al norte, disponiéndose unas puertas secundarias en el muro oeste, que sirven de acceso a los almacenes y otras dependencias. Posiblemente el aspecto más original de este templo sea la ubicación del patio porticado, que se encuentra a espaldas de la cella, y no precediéndola como sucede en el Reino Nuevo. El santuario se compone de un vestíbulo ancho con una fila de diez columnas y una pared frontera en la que se abren tres puertas, siendo la del centro la más importante pues daba acceso a la cella, donde se encontraba el *sancta sanctorum* con el pedestal de la barca o de la estatua de Montu. Destaca el hecho de que el santuario, incluida la cella, es transitable debido a las puertas situadas al fondo que crea un efecto de permeabilidad, probablemente por su uso procesional. Las otras dos puertas del vestíbulo, o pronaos, daban acceso a dos cámaras situadas una a continuación de otra, la primera de planta cuadrada y techo apoyado en cuatro

columnas, la segunda rectangular y con sólo dos columnas en un caso y dos pilares en otro. Estas cámaras pareadas estaban incomunicadas con la cella que flanqueaban.

El patio del fondo se extiende a todo lo ancho del santuario y ofrece dos pórticos, de doce columnas cada uno, en dos filas, a un lado y a otro. Tiene, además, dos puertas, una de comunicación con la cella y otra, en el pórtico del oeste, dando paso a otro patio que se supone pudo estar ocupado por un palacete reservado al rey. En el sector de las dependencias de la mitad meridional del recinto interior se encuentran, además de los almacenes, las habitaciones de los sacerdotes, los graneros, los establos, etc.

En El-Tod tenemos restos de otro templo de Montu, que fue reedificado por Sesostris I, quien construye un templo que se alzaba sobre un podio. Se trata de un edificio de menor tamaño que el Medamud, pero que tiene también un vestíbulo ancho, sustentado por una fila de cuatro pilares, que da paso a una cella con el típico *sancta sanctorum* de dos puertas axiales. A los dos lados y al fondo, la cella está rodeada de capillas de diversos usos, en una de las cuales se encontró el llamado *Tesoro de Tod*, compuesto de barras de oro y de objetos de plata.

1.2.6. *Arquitectura defensiva: los fuertes del Reino Medio*

Durante la Dinastía XII se produce un dominio egipcio sobre Nubia, cuya sumisión a Egipto era necesario mantener y proteger. Como consecuencia de este proceso se van a construir una serie de fortificaciones entre la primera y la segunda catarata, colocados a intervalos estratégicos, entre las que podemos destacar las de Buhen, Semna, Kumma, Uronarti, Elefantina o Aniba. También en el Delta oriental se construye un conjunto de fuertes a lo largo del Uadi Tumilat conocido como el "Muro del Príncipe", con el objetivo de defender la frontera oriental. Todas ellas son una especie de ciudades-fortaleza amuralladas, que servían de parada en las rutas comerciales y que van a desarrollar un tipo de arquitectura peculiar. Podemos conocer estos ejemplos de construcciones defensivas a través de los restos arqueológicos y de las representaciones pictóricas que vemos en escenas de batalla y asedio. Suelen ser un tipo de arquitectura sobria que consiste en una gruesa muralla con torreones, construida con adobe y reforzada con vigas de madera horizontales, y que encierra un conjunto de casas y callejuelas. Es destacable la fortaleza de Buhen con una imponente doble muralla con torres de forma redondeada a modo de baluartes, parapetos con aberturas para los arqueros y un foso alrededor de la muralla (Fig. 11). En su interior se disponía una ciudad de trazado regular en la que había un área residencial para los oficiales egipcios, edificios administrativos y templo en la muralla interior, mientras que los soldados, posiblemente nativos, ocupaban el espacio entre la doble muralla. Elefantina es otro

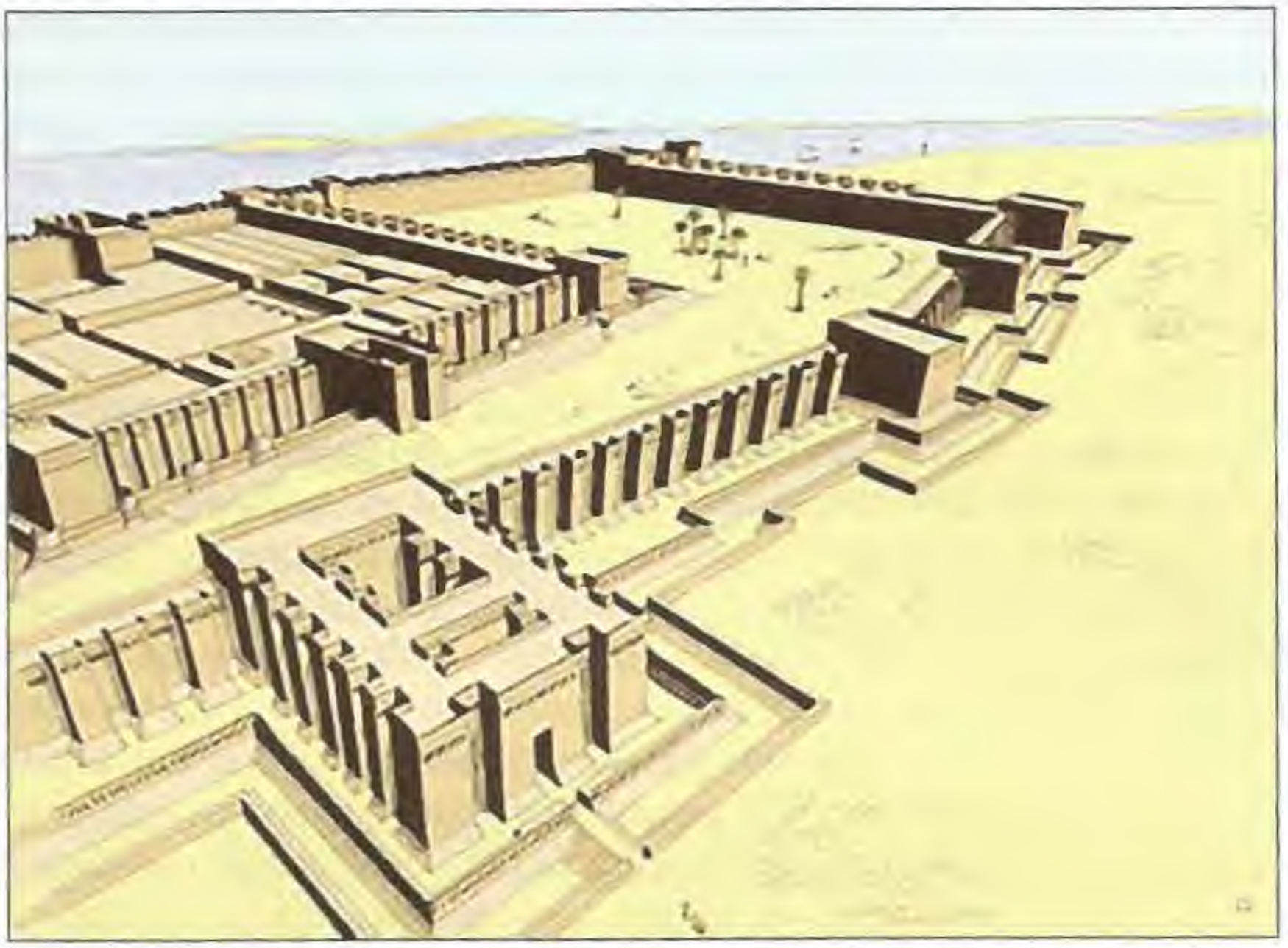

Figura 11. *Reconstrucción ideal del fuerte de Buhen, XII Dinastía.*

ejemplo de fortaleza que ha sido bien estudiada, presentado una curiosa muralla oval que protege una ciudad de tamaño considerable, con un conjunto de casas sencillas a excepción de las residencias del nomarca y de algún alto funcionario. Se encontraron también los restos de un templo dedicado al dios local de Elefantina y viviendas sacerdotales.

1.3. *Arquitectura del II Periodo Intermedio*

Como ya hemos mencionado, el II Periodo Intermedio es una época compleja en la que Egipto no está unificado, conviviendo varias dinastías en distintas zonas de Egipto. Los restos arquitectónicos de la XIII Dinastía continúan la tradición del Reino Medio, destacando las pirámides que se siguen levantando en la zona de Dashur, aunque mucho más modestas, como por ejemplo la pirámide inacabada de Sanjibra-Amenintefamenemhat (Amenique-mau), construida en ladrillo, o la pirámide de Khender, de ladrillo cubierto con un revestimiento de caliza y acompañada de un templo alto pero cuya mayor novedad es un ingenioso sistema para depositar el sarcófago en su interior. El enterramiento en forma de pirámide es continuado por algunos reyes de la XVII Dinastía tebana, de las cuales sabemos muy poco ya que solo se conoce la existencia y la ubicación de estas pirámides por el Papiro Abbot, que corres-

ponde a la XX Dinastía. En dicho papiro se refleja un informe de la comisión nombrada por Ramsés IX para investigar una serie de sepulcros reales saqueados, entre los que se encuentran las pirámides de Sobkemsaf I, Inyotef V, Sequenenre Tao I, Sequenenre Tao II y Kamose. Sólo de la pirámide de Inyotef VI se han hallado restos arqueológicos en una ladera de una colina de Dra Abu el-Naga, en el área tebana, que muestran una modesta pirámide de ladrillo recubierta de yeso blanco.

Respecto a los restos arquitectónicos de los hicsos, hoy día nuestro conocimiento es mayor gracias a las excavaciones de la misión austriaca en Tell el Dab'a (Avaris) que han sacado a la luz los restos de una gran ciudad, cuyo tamaño se debe a su excelente posición geográfica, que favorece su actividad comercial hacia el Mediterráneo y hacia las rutas terrestres hacia el Sinaí y Siria-Palestina, y a su importancia estratégica y militar, que pudo determinar no sólo su fundación sino también su crecimiento y su continuidad a lo largo de distintas épocas. Destacaremos por ejemplo una gran estructura residencial de comienzos de la Dinastía XIII, posiblemente un palacio residencia de altos funcionarios al servicio de la corona egipcia pero de probable origen asiático. El palacio, hecho de ladrillos de adobe, sigue la disposición habitual egipcia de este tipo de construcciones, compuesto de tres edificios y un patio rectangular con columnas en sus cuatro lados. El plano del complejo recuerda mucho al modelo de casa que se atestigua eu Kahun, pero a escala más monumental, que incluso tiene restos de canalizaciones de agua.

Se ha encontrado además un complejo palacial de la Dinastía XV de más de diez mil metros cuadrados, del reinado del monarca hicso Khyan, que se aleja de la tradición constructiva egipcia. Dicho complejo tiene rasgos comunes con los palacios de Siria-Palestina, tales como un gran patio rodeado por gruesos muros de casamatas. El patio estaba equipado con bancos que servían para la celebración de banquetes religiosos, cuyos restos eran enterrados allí. El complejo palacial constaba de varias construcciones con patios y salas, algunas con dos pisos y conectadas por escaleras, que revelan una insospechada complejidad arquitectónica.

El carácter militar de Avaris se deduce de los restos de edificaciones del periodo de los hicsos y de inicios de la XVIII dinastía. Tell el-Dab'a se fortifica a finales del periodo hicso, construyéndose un muro defensivo de más de seis metros de ancho, más tarde reforzado hasta los ocho metros y medio, con imponentes bastiones rectangulares. Dentro del recinto amurallado se levantada un edificio monumental sobre una plataforma elevada que tiene restos de una segunda muralla que incluye una torre con una puerta de entrada. Debía existir un palacio principal residencia de los reyes hicsos, del cual no quedan restos. Este conjunto defensivo sugiere un deseo de proteger la ciudad frente a ataques, pues los hicsos probablemente comenzaban a temer un asalto por parte de los tebanos en su intento de reconquistar todo el país.

2. Artes figurativas

2.1. *Las imágenes del I Periodo Intermedio*

Durante esta etapa de transición entre el Reino Antiguo y el Medio se desarrolla una creatividad propia, alejada de las normas formuladas durante el Reino Antiguo, sin que por ello se llegue a perder por completo la influencia de los artesanos de Menfis, cuyos talleres heredaron los soberanos de Heracleópolis. En contraposición con el idealismo y el tradicionalismo que caracteriza a las obras de la escuela de Menfis, los artistas de la escuela de Tebas crean imágenes más toscas y de menor calidad que, sin embargo, ganan en realismo, vitalidad y originalidad. No obstante, en algunas imágenes de finales de este periodo y de comienzos del Reino Medio se percibe, junto a la influencia de las tradiciones artísticas del Alto Egipto, el intento de los artistas tebanos por revivir el estilo menfita, produciéndose una mezcla de estilos.

Las imágenes exentas que nos han llegado son escasas y están ejecutadas en madera, material que sustituye a las realizadas en granito o en piedra caliza. En uno de los mejores ejemplos, procedente de Assiut y guardo en del Museo de Bellas Artes de Boston, se representa a un hombre de ese lugar, llamado *Wepwawet-em-hat*, de expresivos ojos y mirada fija. En él destaca la destreza del modelado del cuerpo y los excesivamente largos dedos de las manos, que constituyen una característica de las imágenes de esta época. De la misma necrópolis procede la estatua de tamaño real de *Nakhti*, del Museo del Louvre de París, de largas extremidades, ojos incrustados muy abiertos y ruda actitud, reflejo de la dureza de esta época. También en esta etapa se experimenta con mayor libertad nuevos agrupamientos de las estatuillas de madera de siervos, que participan en complejas e inéditas escenas. Este modelo se inició a finales de la VI Dinastía, si bien los mejores ejemplares se fabricaron a comienzos de la XII Dinastía del Reino Medio.

El manifiesto alejamiento de la tradición del Reino Antiguo se evidencia especialmente en las decoraciones murales y en las estelas pintadas de las tumbas privadas, ubicadas tanto en el Alto como en el Medio Egipto. En sus relieves es posible percibir una mayor libertad de movimientos y una tendencia a intercalar aspectos de la vida local. Sus alargadas y desproporcionadas figuras se insertan en el espacio del fondo, abandonando el rígido canon de proporciones que dominaba en la anterior etapa. Estos relieves muestran una talla más torpe y esquemática, una composición más abigarrada, un inferior acabado pictórico y un cambio en el planteamiento del color con respecto a los modelos menfitas, tal como se constata en las estelas de piedra caliza procedentes de Naga-ed-Dêr y Gebelein.

En la decoración pictórica procedente de las tumbas del sur del país aparecen excelentes escenas en las que los pintores del Alto Egipto transgreden los

convencionalismos del Reino Antiguo, en lo referente al colorido de las composiciones, sentando las bases de las nuevas y variadas combinaciones de color que caracterizarán a las escenas posteriores del Reino Medio. Entre las pinturas murales más significativas están las que decoran la *Tumba de Ity*, en Gebelein, del Museo Egipcio de Turín, en cuyas escenas de duelo, dispuestas en registros, aparecen diversos personajes junto a imágenes prototípicas de ganado vacuno, cuya piel ofrece un singular moteado.

2.2. *El clasicismo artístico del Reino Medio*

2.2.1. *El realismo de las imágenes regias y privadas de la XI Dinastía*

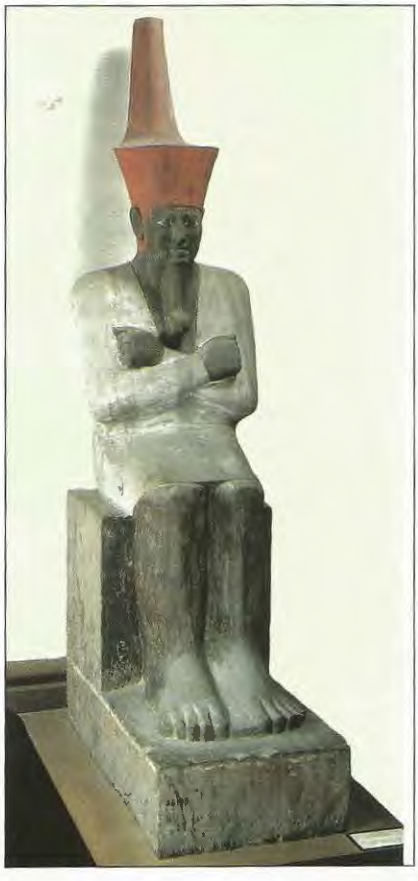

Figura 12. *Estatua de Mentuhotep II. Reino Medio, XI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

La escultura exenta de los inicios de esta nueva etapa refleja de forma evidente las dos tradiciones artísticas anteriormente mencionadas. Entre las imágenes regias de los inicios de la XI Dinastía, que gobierna ya no sólo en Tebas sino en todo el país, destaca la hierática *Estatua sedente de Mentuhotep II*, del Museo Egipcio de El Cairo, procedente de su templo mortuorio de Deir el-Bahari (Fig. 12). En esta escultura, de tamaño natural y realizada en piedra arenisca policromada, el faraón aparece vestido con la corta capa blanca del jubileo y se cubre la cabeza con la corona roja del Bajo Egipto, colores ambos que contrastan fuertemente con el tono negro del rostro y del cuerpo. Su corpulencia y sus rasgos faciales, con grandes y expresivos ojos, caracterizan el realismo escultórico de la escuela tebana, y sus enormes piernas y los dedos de los pies, abiertos en abanico, evidencian un nuevo tipo de arcaísmo que recuerda a las imágenes del Reino Antiguo.

Algunas de las esculturas de personajes privados de esta dinastía comparten una estructura similar con los modelos de la estatuaria regia, ofreciendo un alto grado de calidad en cuanto a su ejecución. Esto se

percibe en la talla de los rostros, de seria expresión y una tendencia realista basada en la observación de los caracteres fisonómicos propios del personaje representado, los cuales contrastan con la sencilla interpretación de los cuerpos, ocultos bajo un amplio manto (Fig. 13). Además, en este momento comienzan a proliferar las estatuas de sirvientes, realizadas en madera policromada, solas o en grupos que por su fácil talla y bajo coste sustituyen en las tumbas a las pequeñas obras de piedra del Reino Antiguo (Fig. 14). Aunque toscas, estas figuras son muy expresivas y constituyen un magnífico documento de carácter etnográfico de la época. Entre los conjuntos cabe destacar la *Tropa de soldados egipcios* (Fig. 15) y la *Tropa de arqueros nubios*, aparecidas en la tumba del príncipe Mesehti, en Assiut, y guardadas en el Museo Egipcio de El Cairo. Ambas obras constituyen una novedad al añadir el motivo de las formaciones militares a la extensa temática alusiva a las actividades de la vida cotidiana.

Figura 13. *Estatua de Kertihotep. Reino Medio, XI Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

2.2.2. *La escultura del la XII Dinastía y los nuevos modelos privados*

La mayoría de las esculturas exentas regias ejecutadas durante la XII Dinastía, etapa de oro de este reino, son de una excepcional calidad artística. Las abundantes imágenes de carácter oficial, destinadas tanto a albergarse en las tumbas faraónicas como a colocarse en los templos dedicados a los dioses locales que los monarcas construyeron por todo el territorio egipcio, se esculpen en piedras duras. En ellas se observa la búsqueda de nuevas formas de expresión y una mayor tendencia al realismo que en el Reino Antiguo, manifiesta de la individualización de los detalles de los rostros de los faraones. La mayor parte de las esculturas pertenecen a los monarcas Sesostris I, Sesostris III y Amenemhat III, representándoseles tanto en tamaño real como colosal, en actitud sedente o erguida y bajo distintas apariencias, como la osírica o la de esfinge.

Figura 14. *Portadora de ofrendas. Reino Medio, XI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

A los faraones Amenemhat I y Sesostris I corresponden dos majestuosas tallas de tamaño colosal, procedentes de la región del Delta, en las cuales se percibe un cierto aire sombrío en sus rostros, característica de la mayor parte de los retratos regios del Reino Medio. De gran importancia son las diez *Estatuas sedentes de Sesostris I*, de tamaño superior al natural e inacabadas, procedentes del templo funerario de su pirámide en el-Lish. Se trata de obras técnicamente perfectas en las que se le representa sentado y ataviado con faldellín corto y *nemes*, ambos plisados. En ellas la forma de tallar el cuerpo y la suavidad de su juvenil rostro, de expresión rígida y alejada, denotan tanto la elevada formación del escultor como la conexión de este tipo de obras con los ideales del Reino Antiguo tardío. En la colosal *Pilastra osírica de Sesostris I*, procedente de Karnak y guardada, como la obra anterior, en el Museo Egipcio de El Cairo, al soberano se le esculpe en un altorrelieve próximo al bulto redondo, destacando su cuerpo, colocado en posición momiforme, sobre dicho soporte arquitectónico (Fig. 16). Tiene los brazos cruzados y está envuelto en un largo manto del que solamente sobresalen el rostro y las manos, llevando en cada una el símbolo de la larga vida, o *anj*.

La fase clásica de la escultura de este periodo tiene también un destacado ejemplo en las dos monumentales *Estatuas sedentes de Sesostris II* y en dos figuras de menor tamaño de su consorte, la *Reina Nofret*, halladas en Tanis. En una de ellas aparece la reina provista de un gran tocado hathórico y adornada con detalladas alhajas, destacando técnicamente la desaparición del pilar dorsal que libera a la obra de la matriz de piedra. Otra obra de gran valor es la *Estatua sedente de Sennu*, esposa del príncipe Hep-zefa de Assiut, ejecutada en granito gris. Hallada en Kerma y guardada en el Museo de Bellas Artes de Boston, la elegancia del diseño, la delicadeza de su rostro y su fina ejecución convierten a esta escultura en una de las obras claves de esta etapa.

Figura 15. *Tropa de soldados egipcios. Reino Medio, XI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

La visión positiva de un mundo tranquilo y armonioso, perceptible en estas esculturas de la primera parte de la XII Dinastía, va a cambiar sensiblemente durante los reinados de Sesostris III y de Amenemhat III como consecuencia del malestar político y religioso reinante a finales de la misma. Va a ser precisamente con Sesostris III cuando el retrato faraónico llegue a un nivel de realismo y de introspección nunca alcanzado hasta entonces, como se percibe en sus efigies del Museo Egipcio de El Cairo, procedentes del templo de Montu en Medamud, ejecutadas en granito y en otras piedras duras. En ellas se muestra al faraón con expresión severa y fatigada bajo unos rasgos faciales que le hacen inconfundible. La misma expresión se constata en la *Estatua de Sesostris III*, procedente del templo mortuorio de Mentuhotep en Dehir-el-Bahari en Tebas, del Museo Británico de Londres, que no precisa de inscripciones para su reconocimiento (Fig. 17). Las diferencias físicas de sus rostros pueden corresponder no sólo a variaciones en la edad del soberano sino también a las preocupaciones derivadas de los cambios experimentados por la monarquía a lo largo su dilatado reinado. Esta tendencia expresiva del retrato faraónico llega a su punto culminante en las representaciones de Amenemhat III, último gran monarca de este periodo. En ellas surgen cambios estilísticos que afectan al modelado del cuerpo y del rostro, sin que por ello se alteren ni el canon ni los convencionalismos compositivos que rigen en este tipo de representaciones desde antiguo. Su monumental esfinge, procedente del templo de Tanis, presenta también un cambio iconográfico determinante con respecto al modelo creado en tiempos del

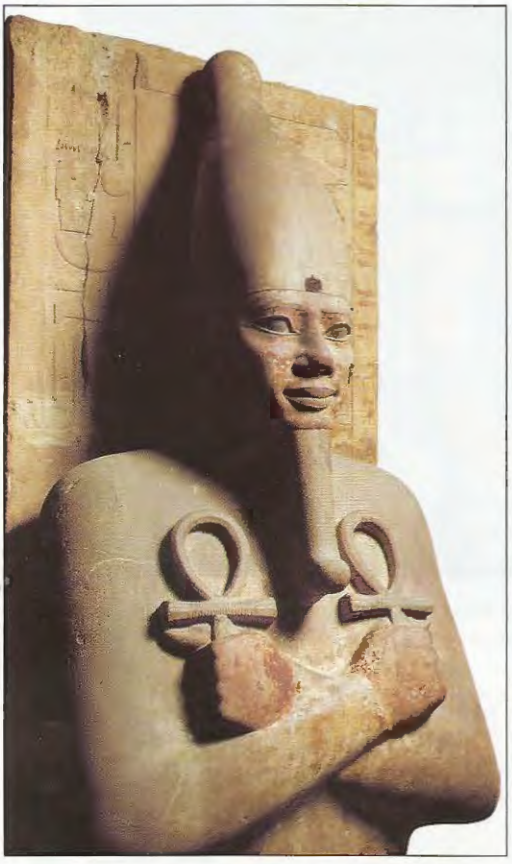

Figura 16. *Pilastra osírica de Sesostris I. Reino Medio, XII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 17. *Estatua de Sesostris III. Reino Medio, XII Dinastía. Londres, Museo Británico.*

faraón Kefrén, modelo que sus antecesores Amenemhat II y Sesostris III siguieron fielmente al representarse sin variar el diseño tradicional. Sin embargo, en la *Esfinge de Amenenhat III*, del Museo Egipcio de El Cairo, el rostro barbado del soberano se encaja en la cabeza del león, quizá con objeto de evocar la fuerza sobrehumana del monarca, de manera que sus crines sustituyen al *nemes* de las anteriores representaciones (Fig. 18).

Las esculturas privadas de esta etapa son de tamaño medio y de calidad acorde con sus dimensiones, creándose además un nuevo tipo de imagen que va a tener una gran aceptación en épocas posteriores. En él se representa al personaje frontalmente, con el cnerpo envuelto en una capa y sentado en el suelo. Sus piernas están flexionadas y dispuestas por delante del cuerpo, de manera que las rodillas quedan a la altura de los hombros permitiéndole apo-

yar los brazos sobre ellas, y su rostro refleja una cierta expresión de introspección y de preocupación acentuada por la inmovilidad de la imagen. En el espacio lateral y en el disponible entre las piernas se suelen inscribir fórmulas votivas, así como el nombre y los títulos del personaje representado. Esta cerrada postura hace que todo el cuerpo quede inscrito en una forma cúbica, de la que tan sólo sobresalen los pies y la cabeza, por lo que a este modelo se le denomina estatua-cubo. Un ejemplo de esta nueva tipología, que se generalizará en el Reino Nuevo, es la *Estatua-cubo de Hotep*, procedente de la necrópolis de Saqqara y guardada en el Museo Egipcio de El Cairo, una de las más antiguas conocidas (Fig. 19). En ella Hotep aparece ante un respaldo curvo del que sobresalen la cabeza, los brazos y la parte anterior de las piernas. Su suave rostro se talla con gran detalle, en comparación con sus planos brazos y sus anchas piernas y toscos pies. La obra cuenta con inscripciones alusivas a su nombre y rango, dispuestas en la parte delantera del bloque de piedra.

Figura 18. *Esfinge de Amenemhat III. Reino Medio, XII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

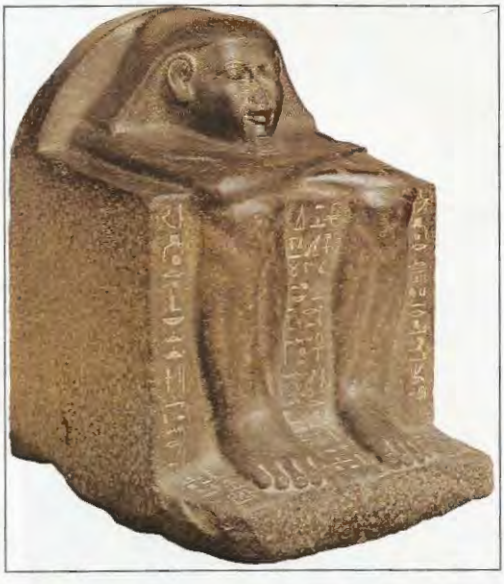

Figura 19. *Estatua-cubo de Hotep. Reino Medio, XII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

2.2.3. *El relieve y la decoración pictórica*

La calidad de la técnica del relieve retrocede notablemente en el Alto Egipto en la XI Dinastía del Reino Medio, mientras que en las tumbas próximas a Heracleópolis es posible hallar algunos conjuntos polícromos comparables, por su factura, a los del Reino Antiguo. Entre ellos destacan los que decoran las paredes del *Templo mortuorio de Mentuhotep II,* en Deir el-Bahari, cuyas fragmentadas escenas ofrecen figuras ejecutadas en un relieve muy plano, de estilo similar a los que aparecen en los muros de la capilla de su esposa principal, la reina Neferu, en el mismo lugar. Contrariamente, los de la pequeña capilla erigida por este monarca en Dendera tienen una talla más profunda, una cuidadosa ejecución y unas elegantes proporciones, y en los relieves de Gebelein, de carácter militar, se humaniza la persona del faraón representándole a menor escala.

Figura 20. *Relieve del Sacófago de Ashait. Tebas. Reino Medio, XI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

De gran belleza son también los relieves que decoran el *Sarcófago de la reina Ashait,* segunda esposa de Mentuhotep II, procedentes de la tumba de Deir el-Bahari y custodiados en el Museo Egipcio de El Cairo. Ejecutados en un delicado huecorrelieve, en ellos se le representa, con gran belleza y colorido, aspirando el perfume de una flor de loto (Fig. 20).

Los ejemplares de la XII Dinastía que decoran las paredes de las tumbas faraónicas y de los nobles son numerosos y de excelente calidad, si bien a finales de la misma se experimenta una sensible decadencia que se evidencia en la talla de numerosas estelas funerarias. Entre los más significativos están los realizados para el complejo funerario de la *Pirámide de Amenemhat I* en el-Lisht, de excelente factura y conservación, o los ejecutados también en

el-Lisht en el templo de la *Pirámide de Sesostris I*, su sucesor, cuyo estilo, temática y proporciones se asemejan a los del Reino Antiguo. De similar importancia y belleza son los que decoran el *Quiosco de Sesostris I*, construido en Karnak para su jubileo, donde aparece el faraón en compañía de diferentes divinidades (Fig. 21). En ellos se profundiza en la talla de las imágenes, combinándose en esta obra la técnica del bajorrelieve para ejecutar las escenas ubicadas en la sombra con la del huecorrelieve, que se emplea en las zonas expuestas a la luz solar. Otro ejemplo significativo son los relieves de las paredes de la *Tumba de Senbi*, en Meir, decorada con escenas de caza de animales en el desierto inspiradas en las imágenes de la tumba de Ptah-hotep, en Saqqara, de la V Dinastía. En ellos los distintos animales se conciben en pleno movimiento y se distribuyen por todo el terreno, formado ahora por líneas onduladas que reflejan mejor la orografía del suelo, en vez de dentro de registros horizontales.

Figura 21. *Relieves Quiosco del jubileo de Sesostris I. Karnak. Reino Medio, XII Dinastía.*

Pese a la existencia de esos notables ejemplos, durante el Reino Medio la decoración relivaria tiende a ser sustituida por la pictórica. Las más famosas y bellas imágenes de la XI y XII Dinastías se encuentran en las capillas sepulcrales de los enterramientos de los nomarcas de Beni-Hassan, cuya calidad y estado de conservación es inferior a la de las escasas obras del Reino Antiguo, a las que imitan. En estas pinturas, de colores sencillos y escaso sombreado, es posible encontrar novedosos temas iconográficos, como las escenas de batalla, junto a temas de la vida cotidiana, en los que impera el movimiento. Destacan por su calidad las de la tumba de Khnum-hotep, cuyas escenas de *Hombres dando de comer a los órixes* y *Hombres recogiendo higos de un árbol* muestran una mayor soltura en el diseño de los personajes, algunos de los cuales tienen un tamaño desproporcionado. Otra impor-

Figura 22. *Pintura de la Tumba de Khnumhotep. Beni-Hassan. Reino Medio, XII Dinastía.*

tante pintura es la denominada *Abubilla y pájaros posados en una acacia,* donde las aves, aposentadas en las frondosas ramas de este árbol, constituyen un bello ejemplo del brillante colorido, minuciosidad e impulso naturalista con que se aborda el tema (Fig. 22). Igualmente merecen citarse las imágenes de la tumba de Djehutihotep, en Deir el Bersha, cuyo *Traslado de una estatua colosal por numerosos obreros* constituye un valioso documento que ilustra la manera de transportar grandes y pesadas estatuas hasta las distintas construcciones faraónicas (Fig. 23).

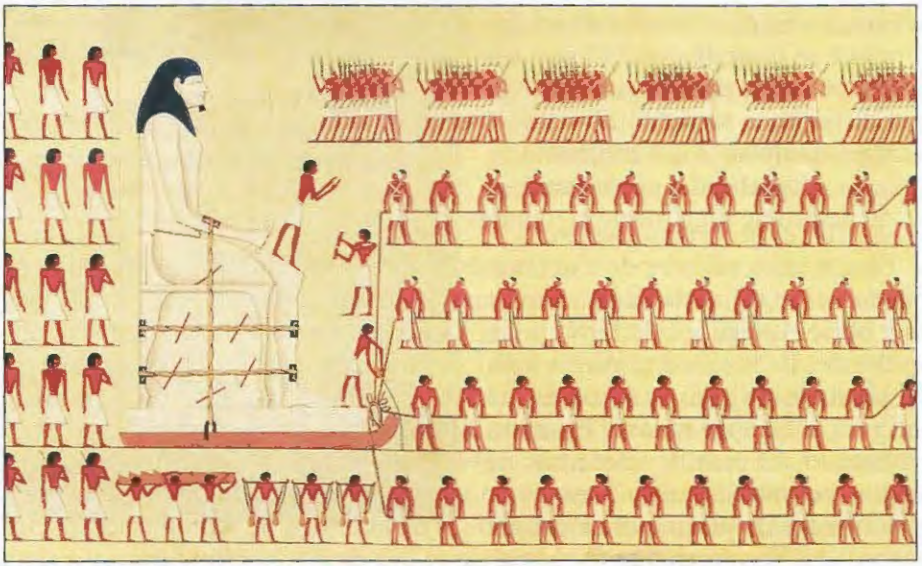

Figura 23. *Pintura de la Tumba de Djehutihotep. Dehir el-Bersha. Reino Medio, XI-XII Dinastías.*

2.3. *El arte de la disgregación: el II Periodo Intermedio*

Los reyes de la XIII Dinastía mantuvieron el estilo y la buena factura de las obras realizadas en el ámbito tebano durante la anterior dinastía, cuyo estilo influirá en el arte del futuro Reino Nuevo. Sus imágenes tienden al amaneramiento de las formas, presentando rostros con grandes orejas en los que se percibe una expresión fría y sin vida, que refleja el debilitamiento del poder del faraón. No obstante, se han conservado algunos bellos ejemplares, tallados en madera, de gran calidad artística. Entre ellos destaca la *Estatua del ka del faraón Auibra Hor,* refinada imagen de tamaño natural procedente de Dashur y guardada en el Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 24). En ella el monarca aparece en el interior de su féretro, de pie en actitud de marcha. Lleva la barba divina y una larga peluca tripartita sobre la que se disponen dos brazos elevados que representan al *ka* del soberano, su fuerza vital como emanación de su ser espiritual. El suave modelado de sus formas perpetúa el naturalismo idealizante característico de la antigua tradición menfita.

La cesión de una parte del poder político del faraón al visir en esta época se manifiesta en el retroceso de la escultura regia y en el aumento de las imágenes privadas encargadas por altos funcionarios durante la mencionada XIII Dinastía. Éstos aparecen como sabios y maduros burócratas, calvos o con pesadas pelucas, vestidos con largas túnicas anudadas bajo el pecho. Un claro ejemplo es la *Estatua del visir Sobkemsaf,* del Museo de Arte de Viena, quien evidencia a través de su gran corpulencia el bienestar económico del que gozaban estos altos fuucionarios.

El arte de las dinastías de los hicsos se caracteriza por la escasez de obras llegadas hasta nuestros días, ya que la mayor parte de sus monumentos fueron destruidos y muchos usurpados en época ramésida. Los monarcas hicsos reutilizaron con frecuencia las obras de periodos anteriores, sin producir destacadas aportaciones a las artes figurativas. Durante la XVII Dinastía de Tebas merece mencionarse la *Estatua del Faraón Sobekemsaf II,* de granito rojo, procedente probablemente de Karnak (Fig. 25). Esta impresionante escultura representa un inusual ejemplo de estatua real de los inicios de la Dinastía XVII y, de hecho, es la mayor pieza de escultura real acreditada de la época. Poco se conoce del faraón Sobekemsaf II, aunque se sabe con certeza que llevó a cabo proyectos de construcción en el templo de Madamud. La inscripción que aparece en la estatua menciona a Amon-Ra, lo que hace pensar que ésta fue erigida en Karnak. La figura muestra una interesante mezcla de estilos escultóricos: mientras que la cara ha sido modelada muy cuidadosamente, y es naturalista, el torso está tallado de una forma muy estilizada. El vaciado de los ojos es muy impactante, aunque la escultura original habría tenidos los ojos incrustados.

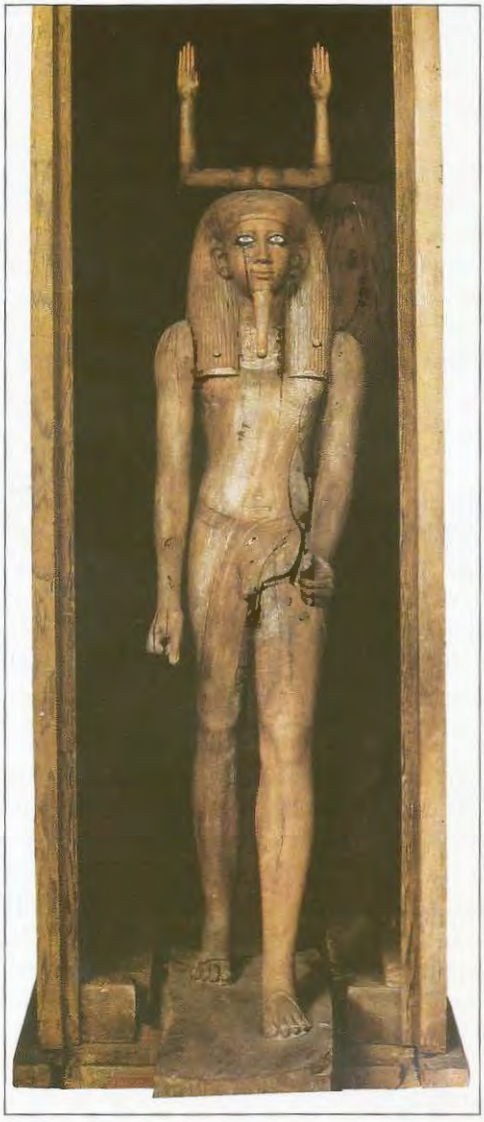

Figura 24. *Estatua del Ka de Auibra Hor en el interior de su féretro. Reino Medio, XIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 25. *Estatua del Faraón Sobekemsaf II. II Periodo Intermedio, XVII Dinastía. Museo Británico de Londres.*

Al final del II Periodo Intermedio se observa una cierta elegancia en algunas imágenes que preludia el arte de la XVIII Dinastía. No obstante, antes del advenimiento de las brillantes manifestaciones artísticas de este nuevo reino, la rigidez del dibujo y de la talla de algunas estelas de esta etapa son una buena prueba de la precariedad artística y del provincianismo que sigue caracterizando al arte del II Periodo Intermedio.

III

DEL ESPLENDOR ARTÍSTICO DEL REINO NUEVO HASTA EL OCASO DEL PERIODO GRECORROMANO

Tema 5

ARTE DEL REINO NUEVO

Cruz Martínez de la Torre
Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

Introducción histórica
1. Arquitectura (*Inmaculada Vivas Sainz)*
   1.1. La última pirámide real: el complejo de Ahmose en Abydos
   1.2. Arquitectura palacial del Reino Nuevo
   1.3. Los grandes templos tebanos del Reino Nuevo: Karnak y Luxor
      1.3.1. Karnak
      1.3.2. Luxor
   1.4. "Templos de millones de años" o templos conmemorativos del Reino Nuevo
   1.5. La arquitectura del periodo de Amarna
   1.6. Los *speos* colosales de Abu Simbel
   1.7. Las necrópolis tebanas del Reino Nuevo
2. Artes figurativas *(Cruz Martínez de la Torre)*
   2.1. La escultura exenta
      2.1.1. La idealización de las imágenes regias.
      2.1.2. La estatuaria privada
      2.1.3. La revolución de las imágenes de Tell el Amarna
      2.1.4. El regreso a la tradición figurativa
   2.2. Relieve y pintura
      2.2.1. Tebas: relieves de expediciones y de batallas regias
      2.2.2. El esplendor pictórico de las necrópolis
      2.2.3. Iconografía de la pintura palacial

Introducción histórica

La expulsión de los hicsos y la nueva reunificación de Egipto, bajo la supremacía de la ciudad de Tebas, inicia la Dinastía XVIII y el periodo conocido

como Reino Nuevo. En esta nueva fase se reinstaura en el país el orden existente en los momentos más florecientes del Reino Medio, imponiéndose la realeza como institución por encima del soberano como individuo. La victoria de Ahmose en el campo de batalla introduce un nuevo concepto del monarca como jefe de una organización militar de carácter profesional, en la que jugaron un papel decisivo el carro tirado por caballos y el nuevo armamento introducidos por los hicsos. La monarquía llevó a cabo una amplia política de expansión territorial mediante campañas bélicas y matrimonios diplomáticos. Esto permitió a Egipto lograr una posición política de predominio sobre los pueblos vecinos, que deriva en la ampliación de sus fronteras hacia el Próximo Oriente, Nubia y Sudán, convirtiéndose Egipto en la primera potencia económica del momento. En esta época sí podemos hablar de un verdadero imperio egipcio, que implica también un contacto diplomático y comercial cou distintos ámbitos que enriquece la cultura y el arte.

El esplendor económico propició la creación de cuantiosos monumentos y lujosas creaciones, hasta el punto de considerarse esta etapa como una auténtica edad de oro de la cultura egipcia. En ella las artes mantuvieron una unidad tan sólo interrumpida por la época en la que gobernó el faraón Amenofis IV, Akhenatón, monarca que introduce importantes cambios religiosos que repercutieron en la sociedad y en el arte al suprimir el culto a los dioses existentes e introducir el culto monoteísta al dios Atón. Akenatón desplazó la capitalidad del reino desde Tebas a Aketatón, la moderna Tell-el-Amarna, ubicada en el Egipto Medio.

Los últimos años del Reino Nuevo abarcan las Dinastías XIX y XX, conocidas con el nombre de ramésidas en alusión al nombre de Ramsés que utilizaron varios de sus soberanos, quienes pretendieron devolver a Egipto el esplendor de épocas pasadas. Seti I, hijo del fundador de la primera de ellas, inició una enérgica política expansionista por Oriente tratando de recuperar la influencia en Siria y Palestina y su hijo, Ramsés II, convirtió de nuevo a Egipto en una gran potencia. Bajo el gobierno de los últimos reyes la conflictividad política derivó en una falta de estabilidad que aprovecharon los numerosos pueblos extranjeros, que volvieron a acosar las fronteras del país, perdiendo el poder faraónico su autoridad en el extranjero y dando comienzo a la desaparición del estado unitario y al declive de la etapa final del imperio.

1. Arquitectura

1.1. *La última pirámide real: el complejo de Ahmose en Abydos*

El rey Ahmose, artífice de la reunificación de Egipto, desarrolló una intensa actividad arquitectónica en sus últimos años de reinado, iniciando las res-

tauraciones de templos y nuevas edificaciones. Sabemos que el monarca reabrió las canteras de caliza de Tura, lo que hizo posible disponer de materiales de calidad. En Abydos se encontró el complejo funerario de Ahmose (Fig. 1), que parece ser una combinación única de monumentos, que además reflejan el importante papel de las mujeres en esta dinastía. En él destaca su pirámide con recubrimiento de caliza, en muy mal estado de conservación, y de la que se discute si fue el lugar de enterramiento del rey o sólo un cenotafio. Ahmose parece haber elegido Abydos para asociar su culto funerario con Osiris y sabemos que el culto funerario al rey se mantuvo durante nada menos que doscientos cincuenta años.

Junto a la pirámide se alza el templo funerario, decorado con bellos relieves de tema bélico, que consiste en un patio central con columnas precedido de una antesala y un ancho muro, como una especie de pilono de ladrillos de adobe. Entre la pirámide y el templo se encuentran los restos de un gran edi-

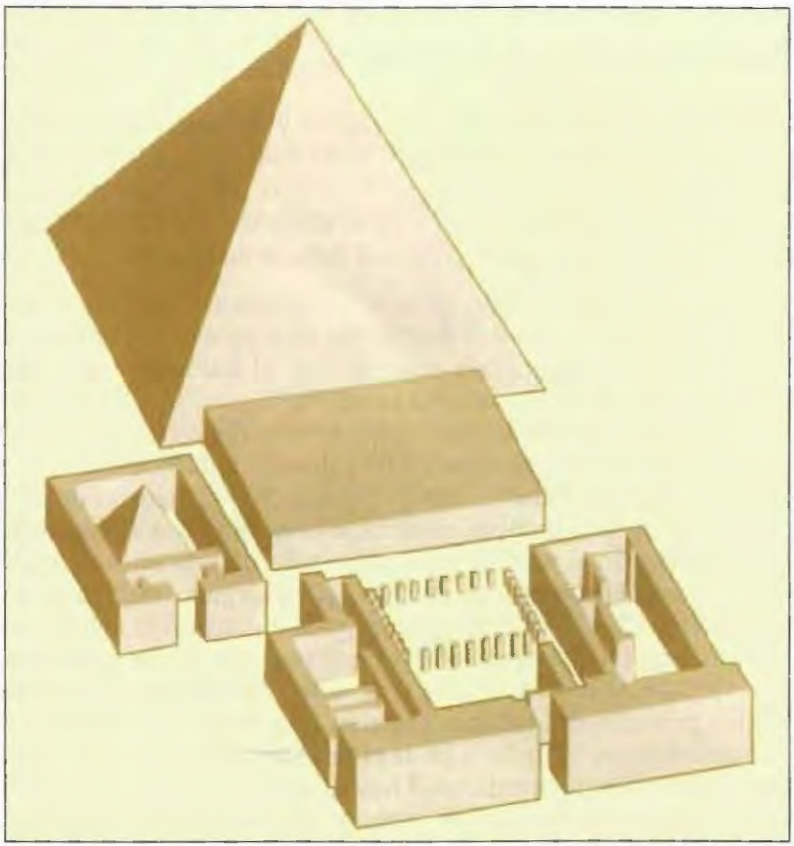

Figura 1. *Tentativa de reconstrucción del complejo piramidal de Ahmose en Abydos, Dinastía XVIII.*

ficio de función desconocida. Al oeste de la misma hay restos de las casas de los trabajadores que construyeron el complejo y de los sacerdotes y siervos encargados de su culto funerario. Adyacentes al templo principal se han hallado restos de otros dos construidos por la reina Ahmose-Nefertari, esposa de Ahmose, uno de los cuales pudo ser una especie de cerramiento para una estructura en forma de pirámide. En las cercanías del complejo funerario se encontró lo que conocemos como pirámide de Tetisheri, abuela de Ahmose, habiéndose excavado recientemente los restos de un altar de adobe con forma parecida a una mastaba. Un poco más al sur hay una tumba o quizás falsa tumba excavada en la roca construida para el propio rey, cerca de la cual se hallaron los restos de un templo en terrazas inacabado. La pirámide de este faraón es importante por ser la última de Egipto construida como parte de un complejo funerario, ya que esta tipología no fue utilizada por los monarcas del Reino Nuevo.

1.2. *Arquitectura palacial del Reino Nuevo*

Gracias a la prosperidad del Reino Nuevo y de una redistribución de la riqueza fue posible realizar grandes proyectos constructivos, sobre todo templos. Pero además varias ciudades, como Menfis o Tebas, vieron remodeladas muchas de sus construcciones, y a veces se construyeron edificios en nuevas ubicaciones y de planta ordenada, como el palacio de Malkata.

Pocos restos de arquitectura palacial se conservan anteriores al Reino Nuevo, pero en esta época ya tenemos varios ejemplos de palacios bien estudiados. Uno de los más tempranos procede Deir el Ballas, lugar considerado como el primer ejemplo de lo que se ha venido en llamar "ciudad real del Reino Nuevo", y que parece haber sido un cuartel general del ejército de un príncipe tebano, con un importante contingente de soldados nubios. En Deir el Ballas se hallaron los llamados Palacio Norte y Palacio Sur, el primero de los cuales destaca por su gran tamaño. Este palacio se construyó usando un ladrillo de adobe de tamaño grande y poco usual. Constaba de una serie de patios con columnas y un amplio corredor de entrada, que se organizaban en torno a una plataforma central elevada. La plataforma estaba construida sobre cimientos con casamatas, un tipo de bóvedas muy resistentes que suelen usarse para instalar una o varias piezas de artillería. Este grupo de casamatas sustentaba los apartamentos privados del palacio, creando una imagen similar a la de una torre fortificada del tipo "Migdol". De la planta superior, donde se ubicaban los apartamentos privados, no queda nada hoy día, aunque a partir de los cimientos deducimos que había una sala del trono y habitaciones. El diseño del Palacio Norte indica que era un punto intermedio en la evolución del tipo de palacio del Reino Medio y el palacio de Amenofis III en Malkata. Por su parte el llamado Palacio Sur consiste en una plataforma de estructura rectangular hecha

de ladrillos de adobe a cuya parte superior se accede por un largo tramo de escaleras, cuya función era la de torre vigía.

Volvemos nuestra mirada de nuevo hacia Tell el Dab'a para analizar otro interesante ejemplo de arquitectura palacial, donde se ha encontrado un conjunto con dos fases constructivas. En la primera, de época tutmósida, se construyen las estructuras palaciales F y G, que van a destacar por la decoración de pinturas murales de estilo minoico, con técnicas de fresco. El Palacio F, el más pequeño, parece ser un fuerte palacial levantado sobre una alta plataforma, en cuyo centro hay un patio abierto (Fig. 2). Es un edificio muy similar al palacio Sur de Deir el-Ballas, en cuanto a forma y proporciones, que contaba con una rampa de acceso y una puerta monumental de granito de Amenemhet I, probablemente reutilizada como entrada desde el río hacia su fuerte palacial. El Palacio G sigue la misma orientación que el F, estando separados por un enorme patio y rodeados por un muro de cerramiento común. Este Palacio G destaca también por sus fuertes conexiones con el Palacio Norte de Ahmose en Deir el-Ballas. Junto al llamado Palacio G se han descubierto varios edificios de gran tamaño, diseñados según una cuadrícula y similares a los complejos administrativos de la parte central del Tell el Amarna.

El tercer complejo palacial destacado del Reino Nuevo es el de Malkata, que Amenofis III hace levantar en la orilla occidental de Tebas, siguiendo un modelo

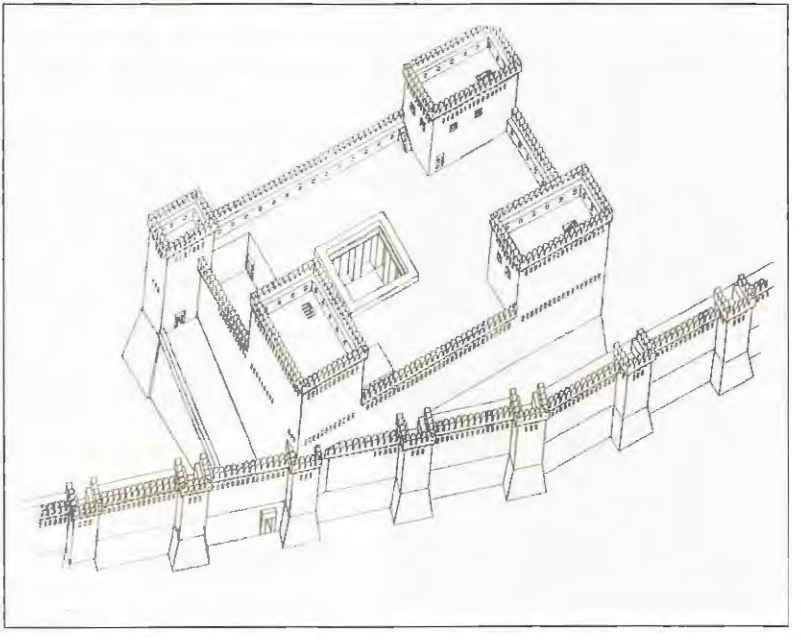

Figura 2. *Reconstrucción del edificio F de Avaris como un fuerte palacial, según M. Bietak, Dinastía XVIII.*

de gran palacio con barrios diferenciados, que alojaban a distintos grupos de población, desde nobles a siervos. Se trata de una pequeña ciudad, en la que destaca el palacio en sí mismo con zonas bien diferenciadas como el vestíbulo con columnas y el salón del trono, así como una zona residencial destinada al faraón y a sus familiares, incluyendo la zona del harén. Cabe destacar también en Malkata un edificio con función conmemorativa que se levanta con motivo del jubileo de Amenofis III, y que va a ser desmantelado poco después de su construcción.

El hijo de Amenofis III, Akhenatón va imitar el modelo de ciudad palaciega de su padre, construyendo en Tell el Amarna un impouente conjunto. En Akhetatón se ha encontrado un lago artificial de enormes dimensiones, con funciones sagradas y donde se celebraba el jubileo del rey. En esta ciudad amarniense se combinan distintos factores, desde el deseo de ostentación real, a unas necesidades prácticas, un urbanismo desarrollado y ciertas exigencias culturales. Pero no debemos olvidar que el palacio de Amarna se inscribe dentro del peculiar arte amarniense que analizaremos más tarde, ya que tiene una serie de peculiaridades religiosas y culturales.

La ciudad palaciega que Ramsés II hace construir *ex novo* en el Delta y que lleva su nombre, Pi-Rameses, sigue el modelo de ciudad palacial organizada, pero se construye en el Bajo Egipto debido al abandono de Tebas como capital en favor de Menfis. Parece que en el lugar Seti I había construido un palacio de verano, pero la fundación de la gran ciudad se inserta dentro de la política constructiva ramésida que pretende ensalzar la grandeza de ese faraón divino onmipresente. Pi-Rameses, en Qantir, ocupa una gran extensión y ha sido excavada sólo parcialmente, aunque se atestiguan calles ordenadas, casas, palacios, templos y gigantescos establos.

Ramsés III levantó en Medinet Habu un gran recinto con un templo funerario y un gran palacio edificado con ladrillos de adobe y algunas partes de piedra. La entrada al complejo era una especie de torre de acceso fortificada, con posibles influencias sirias, en cuyo piso superior estaría situado el harem del rey. El palacio se ubicaba entre el primer y el segundo pilono y contaba con un amplio patio, con una abertura en el centro del pórtico sur que se denomina "Ventana de las apariciones", la cual conectaba el palacio y el templo. El palacio era utilizado por el rey para presidir desde la tribuna las ceremonias religiosas celebradas en el patio. Otras estancias del palacio eran la sala de audiencias y una sala para el aseo personal.

1.3. *Los grandes templos tebanos del Reino Nuevo: Karnak y Luxor*

La idea básica de templo como una construcción tripartita se mantiene sin grandes cambios a lo largo del Reino Nuevo, que se basa en una disposición

sucesiva de estancias que parece expresar la idea de viaje, pues salvo la *cella* todos los elementos son de paso. El templo egipcio es la morada del dios y lugar donde deben realizarse los rituales de culto diarios y las procesiones anuales. Por ello se diferencia claramente una parte pública de una privada, accediendo a ésta sólo los sacerdotes. El templo es además un microcosmos en sí mismo, representando el techo el cielo y el suelo la tierra de ese pequeño mundo.

1.3.1. *Karnak*

El templo de Karnak es el más paradigmático del Reino Nuevo, representado el modelo de templo colosal que se construye en esta época, como manifestación un gran imperio. Es un inmenso lugar sagrado que ocupa más un kilómetro cuadrado y está rodeado de una muralla de ladrillos de adobe con ocho puertas (Fig. 3). El templo de Amón es el lugar de culto principal, pero existen otros templos menores de distintas épocas, tales como el templo de Khonsu, los consagrados a divinidades huéspedes del santuario tebano, como Osiris o Ptah, así como templos reales, como la "Sala de las fiestas" de Tutmosis II o de Amenofis II. Además hay otros elementos necesarios para la celebración del culto como el lago sagrado, los almacenes y las zonas residenciales de los sacerdotes. En Karnak existía un templo de piedra caliza construido en tiempos de Sesostris I, del cual no quedan restos, pero que sabemos se componía de una sala para los festivales *hebsed* y tres pequeñas habitaciones consecutivas, siendo la última el santuario de Amón con la estatua del dios. Posiblemente los restos de este primer templo fueron demolidos por Tutmosis I, quien comienza la gran política constructiva en Karnak. Se trata de un templo excepcionalmente complejo con múltiples fases y remodelaciones, que responden al deseo de cada uno de los grandes faraones del Reino Nuevo de dejar su huella y contribución en este templo de culto desde tiempos remotos (Fig. 4).

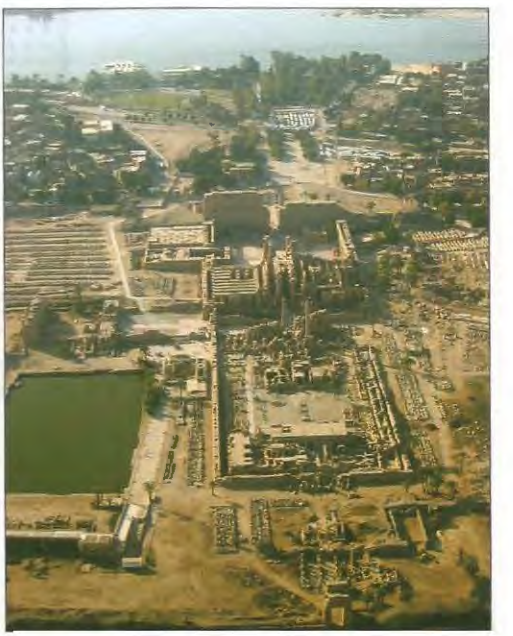

Figura 3. *Vista aérea del complejo de Karnak, Tebas.*

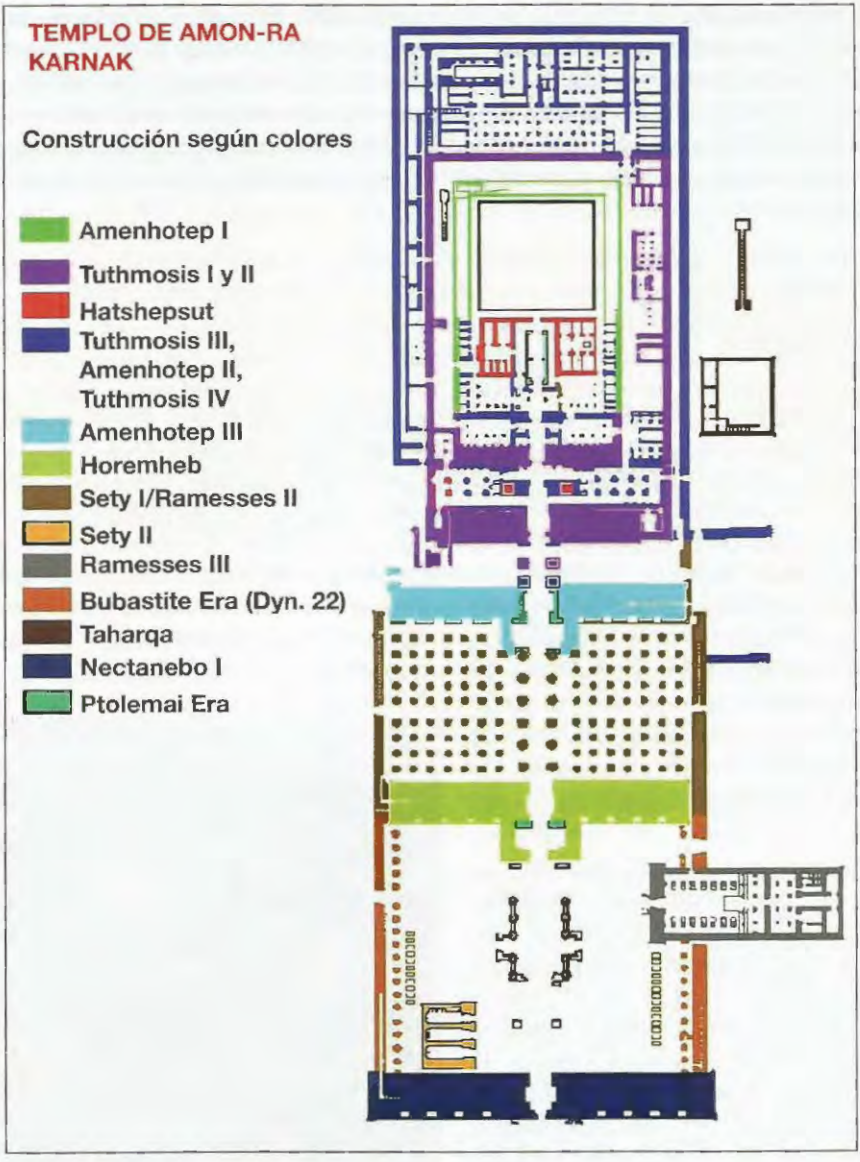

Figura 4. *Planta del complejo de Karnak, Tebas, con las distintas fases constructivas.*

El templo de Amón, orientado según un doble eje este-oeste y norte-sur, está precedido por el *dromos* (Fig. 5), avenida de esfinges con cabeza de carnero, animal simbólico de Amón, construidas por Ramsés II que unen el templo de Karnak con el de Luxor y con un embarcadero que comunica el templo

Figura 5. *Dromos o avenida de esfinges y primer pilono del templo de Karnak. Tebas.*

con el canal que llega del Nilo, para las barcas sagradas durante las fiestas religiosas. Dos pequeños obeliscos, obra de Seti I, preceden al primer pilono de época tardía y posiblemente inacabado, el cual consiste en dos bloques trapezoidales de muros en talud en los que se colocaban banderolas y con escaleras interiores. Los pilonos son un elemento destacado en los templos egipcios que funcionan como una barrera monumental, creyéndose que la silueta de los dos pilonos simboliza las cordilleras que encierran el valle del Nilo.

A continuación se encuentra un inmenso patio conocido como Gran Patio de Amón, que tiene un pórtico al norte con dieciocho columnas de capiteles papiriformes cerrados y otro al sur con once columnas y cuatro pilares (Fig. 6). Este pórtico sur está cortado por el templo de Ramsés III, el cual es una copia en miniatura del de Medinet Habu, y

Figura 6. *Gran patio de Amón, templo de Karnak, Tebas.*

en ambos lados del pórtico hay dos hileras de esfinges. En el patio se encuentra pabellón construido por Taharka y un pequeño templo de forma tripartita construida por Seti I, con capillas consagradas a Amón, Mut y Jonsu.

La cara oriental del primer patio está delimitada por el segundo pilono y su puerta está flanqueada por algunas estatuas de grandes dimensiones de Ramsés II, dando paso a la sala hipóstila que fue construida en varias fases que van desde el reinado de Amenofis III a Ramsés II. Esta es la parte más extraordinaria y extensa del templo, conformando un bosque de ciento cincuenta y tres columnas de piedra monumentales con capiteles papiriformes (Fig. 7), columnas que sustentaban un techo hoy desaparecido que cerraba un espacio arquitectónico caracterizado por la angostura y la oscuridad.

Figura 7. *Detalle de las columnas de la sala hipóstila, templo de Karnak, Tebas.*

Atravesando el tercer pilono, que representaba la entrada al templo hasta el reinado de Horemheb, se llega a una zona que marca el punto de encuentro con el eje norte-sur y donde se hallamos el patio de Amenofis III. En él se encuentra la Capilla Blanca para el festival *sed* de Sesostris I, las capillas de Amenofis I y Amenofis II, la capilla roja de Hatshepsut, y la de Tutmosis IV, de quien también es obra el pórtico. De los cuatro obeliscos de Tutmosis I y Tutmosis IV que señalaban la entrada al templo en la actualidad sólo queda uno.

El cuarto pilono construido por Tutmosis I da paso a la parte más antigua del templo, edificada sobre los restos de un templo de la Dinastía XII. Primero hay una especie de vestíbulo adornado en origen con grandes columnas, donde Hatshepsut mandó levantar sus dos obeliscos, sólo uno de los cuales queda *in situ*. Desde el vestíbulo se accede al santuario de la barca sagrada, donde se colocaban las barcas de la triada tebana formada por las divinidades Mut, Amón y Khonsu. A ambos lados del santuario existen dos estancias construidas por la reina Hatshepsut.

Otras zonas más al este conforman el conjunto, como el *Akhmenu* o templo festivo de Tutmosis III, siendo la última estancia del templo el santuario de Amón-Ra al que se accedía por un pasaje situado en el muro exterior.

No exageramos al decir que Karnak es uno de los monumentos más impactantes y complejos del mundo, cuyo estado actual es el resultado de siglos y siglos de transformaciones, lo que dificulta nuestra comprensión del esquema del templo y hace que no podamos verlo como una unidad arquitectónica. Los

ricos relieves que decoran profusamente los edificios de Karnak, muchos de ellos de temática bélica y ensalzando la figura del faraón, contribuyen a la sensación de grandiosidad que en su época estaba acentuada por la policromía que cubría el monumento.

1.3.2. *Luxor*

A unos tres kilómetros al sur de Karnak se levanta el templo de Luxor, dedicado a Amón, de dimensiones mucho más modestas que Karnak pero muy interesante en cuanto a que conserva muy bien su disposición original. Se debe fundamentalmente a la obra de dos reyes, Amenofis III, quien construyó la parte interior sobre un edificio de culto preexistente, y a Ramsés II, quien levantó el recinto exterior, aunque posteriores faraones encargaron decoraciones o edificios adyacentes (Fig. 8). En época de Nectánebo I el *dromos* que unía Luxor con Karnak se adornó con centenares de esfinges de cabeza humana (Fig. 9). y también Alejandro Magno dejó su huella en el templo construyendo la capilla de la barca sagrada. En tiempos de Diocleciano, la parte más meridional del templo se utilizó para el culto imperial, incoporándose al fuerte de la guarnición romana establecida en el lugar. En su estado actual Luxor todavía sigue dando la sensación de ser una obra concebida de manera unitaria y realizada de un solo golpe. La planta del templo inicial de Amenofis III sigue una trayectoria axial y consta de los siguientes elementos básicos: el santuario, la sala hipóstila, el patio porticado y la columnata

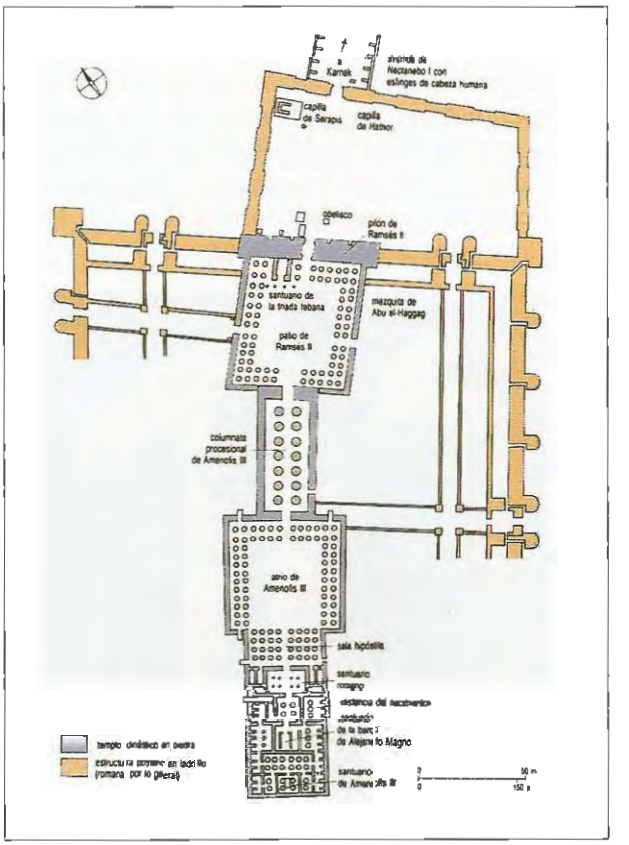

Figura 8. *Planta del complejo de Luxor, Tebas, con las distintas fases constructivas.*

Figura 9. *Dromos que une el templo Luxor con Karnak, Tebas.*

de entrada. A este primer plano se añadió en época de Ramsés II un patio porticado y un pilono con colosos y obeliscos que preceden a la columnata. La zona sagrada o *sancta sanctorum* se decoró con bellos relieves que narran el nacimiento divino de Amenofis III. La parte más destacada del templo de Luxor son sin duda los pórticos que bordean el patio peristilo en tres de sus lados, que conforman un espacio ordenado y colosal formado por dos hileras de esbeltas columnas papiriformes (Fig. 10). Otra particularidad del edificio es la de tener dos santuarios de Amón, ya que hay uno tripartito consagrado a

Figura 10. *Columnata del patio con peristilo de Amenofis III, Templo de Luxor, Tebas.*

Mut, Khonsu y Amón-Min, además del santuario de Amenofis III, que albergaba la estatua de Amón, ubicado en lo más recóndito del templo.

El templo de Luxor está vinculado con el *festival Opet* que se celebraba en la estación de las inundaciones y que consistía en una solemne procesión que trasladaba la embarcación sagrada desde el templo de Karnak al de Luxor, siendo por ello este monumento accesible para el público hasta la sala que contenía la barca de Amón. Luxor también tenía la función de templo de culto de la parte divina e inmortal del faraón, el *ka* real, símbolo de la legitimidad de su poder, una función de tipo universal que no estaba ligada a un único rey. Además, el templo de Luxor nos ofrece la oportunidad de ver el proceso de expansión y crecimiento del tamaño de los templos egipcios, cuya monumentalidad es especialmente destacable en el Reino Nuevo.

1.4. *"Templos de millones de años" o templos conmemorativos del Reino Nuevo*

Hasta el Reino Nuevo el modelo de complejo funerario egipcio se basaba en una tumba asociada a un templo de culto del faraón difunto, además de otros posibles elementos. Pero a partir de esta época el lugar de culto está separado de la tumba, y es ya un verdadero templo en sí mismo dedicado al dios principal local Amón y al faraón, para garantizar en cierto modo la continuidad del culto. Se conforma así un santuario destinado a rendir culto al rey mientras estuviera vivo, divinizado y asociado con el dios Amón, cuyo hijo en la tierra era el propio faraón. Aunque en un principio se creyó que eran templos funerarios, su estudio detallado lleva a pensar que son más bien templos del culto real o templos conmemorativos. Se trata de templos muy similares a un templo normal, pero con dos estancias particulares al sur y al norte, dos santuarios dedicados uno al antecesor del faraón, habitualmente su padre, y otro al dios Ra, su padre divino. Lamentablemente queda muy poco de muchos de estos templos, o casas de millones de años como los de Tutmosis I y Tutmosis II.

Tutmosis III levantó tres templos conmemorativos, uno en Tebas occidental, otro en Karnak, conocido como *Akh-menu*, y otro en Deir El Bahari llamado *Djeser-Akhet*. El templo de Tebas occidental, en Asasif, ha sido recientemente excavado, y se configura como un templo en tres terrazas de suave pendiente. En el templo se detectan dos fases constructivas, la primera de la cuales comprende un complejo compuesto por un templo dedicado al dios Amón y rodeado por un muro perimetral de adobe. En una segunda fase el templo se amplía, por ejemplo con la construcción de un pórtico de la terraza alta proyectada hacia el este, se avanzan las fachadas y se realizan unas capillas dedicadas a la diosa Hathor construidas en dos niveles distin-

tos.Para algunos estudiosos el *Ank-menu* estaba relacionado más bien con el culto a Amón en agradecimiento por la victoria en Meggido o pudo ser un templo para el festival *heb-sed*. El templo de millones de años de Deir el Bahari es un templo excavado en la montaña, construido en tres terrazas a diferentes niveles.

El templo de Hatshepsut en Deir el Bahari es un templo conmemorativo único en Egipto por su originalidad y complejidad (Fig. 11). Fue construido por el arquitecto Senmut, hombre de confianza de la reina, quien consiguió levantar un templo con una perfecta armonía de proporciones. Es un templo excavado en la roca con una estructura en forma de terrazas de grandes dimensiones, con columnas que se confunden con la ladera de la montaña, situada tras el templo. En cierto modo es una versión grandiosa del templo del Reino Medio de Mentuhotep I, que se ubica junto a él y que parece ser su fuente de inspiración. El plano del templo de Hatshepsut se desarrolló de modo riguroso, aunque la forma final del templo fue de mayores dimensiones que lo previsto inicialmente. Se conservan los elementos tradicionales de un templo conmemorativo, pero con un tipo de construcción mucho más abierta y más libre, formando un edificio que se contempla en su totalidad en un solo golpe de vista. El templo se articula mediante la tradicional sucesión de patios cada uno con un pórtico al fondo y un acceso al siguiente patio, pero en este caso no sobre el mismo nivel sino en altura. De este modo encontramos una serie de patios escalonados que siguen la inclinación de la montaña y que se encuentran unidos mediante suaves rampas. Estas amplias rampas ocupan la parte central de cada

Figura 11. *Templo de Hatshepsut , Dinastía XVIII , Deir el Bahari.*

patio, sirviendo como eje divisorio y conformando un patio a derecha y otro a izquierda en cada nivel. En la segunda terraza en la parte derecha encontramos diversos santuarios menores, que se unen al templo mediante la prolongación del pórtico. En la parte izquierda de esta segunda terraza se ubica un pequeño templo dedicado a Hathor, diosa del lugar. A pesar de las diferencias de cada nivel del templo, se logra una uniformidad mediante el uso de pórticos sucesivos, formados por pilares cuadrados o poligonales. Se trata de una original construcción que se completa con excelentes relieves, entre los que se encuentran los conocidos de la expedición a Punt durante el reinado de Hatshepsut.

Amenophis III construyó el templo conmerativo más grande en Kom-el Hetan, cuyos restos han desaparecido. Los dos grandes colosos que permanecen en pie nos dan una idea de la dimensión del grandioso conjunto, de mayor tamaño que el templo de Karnak (Fig. 12). El lugar, dedicado a Amón y lugar del culto del faraón, ha sido excavado en los últimos años reconstruyéndose el plano del edificio, compuesto de tres pares de pilonos precedidos de un par de estatuas colosales del rey que eran progresivamente más bajas, acentuando el efecto de perspectiva. Se llegaba así a una larga estancia que servía de camino procesional que daba paso a un gran patio solar porticado tras el cual se llegaba al santuario. Todo el complejo estaba rodeado por un muro de ladrillos de adobe, que lo protegía de las aguas de inundación, ya que el templo de construyó en una zona muy baja expuesto a las crecidas. Este hecho no es casual

Figura 12. *Colosos del templo conmerativo de Amenophis III, XVIII Dinastía, Kom-el Hetan, Tebas.*

sino se debe a cuestiones religiosas, pues el templo quedaría rodeado de agua que al retirarse haría que se asemejada a la colina primigenia que surge de las aguas.

Por supuesto su sucesor Amenofis IV, o Akhenatón, no construyó ningún templo de millones de años dedicado a Amón, y apenas queda nada de los templos de los reyes posteriores de la Dinastía XVIII. Con el inicio de la dinastía ramésida encontramos algunos ejemplos, como el de Seti I en Abydos, que en este caso está dedicado a Osiris y no a Amón, ya que Osiris es el dios local y divinidad funeraria por excelencia. En Abydos encontramos un templo conmemorativo de formas puras, con una curiosa forma de "L" que no corresponde a un añadido sino que es una solución al habitual plano axial. El templo de Abydos tiene la composición habitual de la época: dos patios, doble sala hipóstila, siete capillas consagradas a siete divinidades, una de las cuales es el faraón, y al fondo la capilla de Osiris. El edificio anexo a la zona del santuario de conoce como *Osireion* y es una especie de cenotafio o falsa tumba del dios Osiris. En Qurna, en la zona tebana, Seti I construye un templo de millones de años en el que encontramos un gran recinto amurallado con pequeños torreones, dos pilonos, los dos patios solares habituales, una sala hipóstila y el santuario. Se incluye también una capilla dedicada a su padre Ramsés I, quien debido a su breve reinado no pudo construir un templo para su culto. Este templo de Abydos es importante desde el punto de vista arquitectónico porque representa el prototipo de los templos conmemorativos ramésidas.

Figura 13. *Restos del Ramesseum, Tebas, Ramses II, Dinastía XIX.*

La grandiosidad del reinado de Ramsés II está también reflejada en los templos conmemorativos que construye, como el que se levanta en Abydos o el de Qurna, conocido como *Ramesseum*. El templo de Abydos es de menor tamaño que el de Seti I y aunque su estado de conservación es peor, puede distinguirse bien su planta. El portal de granito y el pilono nos conducen a un impresionante peristilo. A continuación se encuentra un pórtico y después dos salas hipóstilas sucesivas que nos llevan al *sancta-sanctorum*, de forma tripartita, construido en alabastro en el que están representados Sety I, Amón, Ramses II y dos diosas, todos en granito. El templo de millones de años en la zona tebana es el famoso *Ramesseum*, que presenta la estructura clásica y además incluye un palacio real a la izquierda del patio porticado (Fig. 13). Ambos templos quedan eclipsados por el gran templo conmemorativo que Ramsés II levanta en Abu Simbel, probablemente también un templo de millones de años, al que dedicaremos un epígrafe aparte.

Merneptah, hermano de Ramsés II construyó su templo funerario en la zona tebana, aprovechando muchos restos del de Amenofis III, habiendo sido restaurado recientemente. De tamaño más pequeño que los anteriores, no ofrece novedades desde el punto de vista arquitectónico y copia el *Ramesseum*.

Ya mencionamos antes el lugar de Medinet Habu, en la Tebas occidental, en conexión con el palacio construido por Ramses III dentro del recinto del templo de millones de años, que es el mejor conservado. (Fig 14). Su construc-

Figura 14. *Medinet Habu, puerta de acceso al complejo, Ramsés III. Dinastía XIX.*

ción parece imitar de forma intencionada el *Ramesseum* de Ramsés II, y se compone de dos pilonos, dos patios y tres salas hipóstilas, además de un embarcadero y un canal que lo conecta con el Nilo, que estaba destinado para llevar a cabo las procesiones religiosas en la barca del dios. La decoración del templo es, entre otras, de temática bélica mostrando a un faraón victorioso. Este templo principal es un monumento único por su grandeza, como reflejan sus inmensos pilonos, pero que destaca por la repetición de sus elementos, ya sean pilonos, patios o salas hipóstilas.

Los últimos reyes ramésidas apenas construyen templos conmemorativos, quizás por dificultades económicas. Sabemos que Ramsés IV comenzó tres templos y uno de ellos fue continuado por su sucesor Ramsés V.

1.5. *La arquitectura del periodo de Amarna*

El análisis de los restos del periodo amarniense en epígrafe aparte se basa en las características peculiares de este periodo. Se ha mencionado ya que durante el reinado de Amenofis IV se produce un cambio religioso hacia el monoteismo del dios Atón, rompiendo con la tradición anterior. Así el monarca cambia su nombre por el de Akhenatón, iniciando la construcción de una ciudad de nueva fundación, Aketatón, "El Horizonte del Disco Solar", con una extensa superficie.

Akhenatón va a edificar nuevos templos consagrados a Atón que incorporan nuevos aspectos en su distribución, como la desaparición del santuario cubierto, dado que Atón era el dios solar y por tanto incompatible con la oscuridad. Se va a mantener el pilono a la entrada del templo y además se crean grandes patios descubiertos cou altares destinados a los sacrificios en su honor, conformando un tipo de templo mucho más abierto.

Pero la política constructiva de Akhenatón está centrada en Amarna, su capital. La ciudad no está amurallada, sino que la llanura donde se ubica está rodeada por los acantilados orientales por un lado, y por el Nilo por el otro (Fig. 15). La capital se crea en Tell el Amarna, a medio camino entre Menfis y Tebas, los dos lugares que habían sido tradicionalmente las capitales de Egipto, además de centros neurálgicos de la vida en el país. Desde el punto de vista arquitectónico, Amarna sigue un trazado regular hipodámico, es decir, ortogonal. Al tratarse de una ciudad de nueva creación su planificación no tiene que adaptarse a construcciones anteriores. Además tiene un periodo de ocupación muy breve, al ser abandonada tras la muerte del rey, con lo cual su plano inicial está casi inalterado. Para la construcción rápida de Amarna se inventó un nuevo sistema de edificación, con pequeños sillares denomiuados *talatats* o *talatatos*. Se trata de pequeños bloques de piedra más fáciles de transportar y de colocar, los cuales se utilizaban sobre todo para los templos, dejando el uso

de ladrillos de adobe para los edificios palaciales.

En Amarna se pueden distinguir tres zonas, la primera incluye el conjunto de estelas y estatuas que se conocen como "estelas de frontera", las cuales señalizan sus límites y simbólicamente delimitan su perímetro. En esta misma zona se hallaron una serie de tumbas cortadas en la roca, pertenecientes a altos funcionarios y nobles de la corte de Akhenatón, y cerca de ellas se construyeron una serie de tumbas para la familia real, incluyendo la del propio Akhenatón y sus familiares más cercanos.

Figura 15. *Plano de la ciudad de Amarna, Dinastía XVIII.*

Una segunda zona comprende una serie de altares desperdigados en el desierto, destacando también el llamado "poblado de los trabajadores". Éste incluye un asentamiento con un muro de ladrillo que contiene setenta y dos viviendas, de modelo similar y distribuidas en calles paralelas.

La tercera zona es la ciudad propiamente dicha, en la que se distinguen diversas áreas. En la parte central se ubicaban los palacios, los templos dedicados al sol y los edificios administrativos. El eje principal de Amarna era una larga avenida, el "camino real", que unía la parte central de la ciudad con el barrio norte, camino que debía servir como vía procesional donde se desarrollaban los desfiles fastuosos del rey. Hacia el sur encontramos la ciudad principal, con casas en un espacio densamente ocupado, y junto a ella lo que se denomina "barrio sur". Al norte de la ciudad central se halla el "barrio norte" y un poco más allá a los pies de los acantilados se ubica la llamada ciudad norte. Tenemos también indicios de la existencia de un templo ajardinado que se levantó en el área sur, destruido por la práctica agrícola moderna. Una espe-

cie de altar o pequeño templo se erigió en Kom el-Nana, en la entrada sur de la ciudad principal, pero apenas quedan restos.

De todas las construcciones mencionadas, debemos centrarnos en los de la parte central por su monumentalidad y función. Destaca primero el Gran Templo del dios Aton, orientado según un eje este-oeste, con una extensa superficie y delimitado por un muro de adobe. Se distinguen en el recinto del Gran Templo dos edificios de piedra, el llamado Templo Largo y al fondo el santuario. Dos pilonos de ladrillo configuran el acceso, dando paso al Templo Largo o *Guem-Aton*, un templo hecho de bloques de piedra con un eje longitudinal. Un pórtico con columnas monumentales precedía a una serie de patios al aire libre separados por puertas monumentales de forma similar al pilono. En cada patio se han encontrado numerosos altares cuadrangulares de piedra, cuya finalidad era la de recibir las ofrendas anuales. La zona se completa con un gran altar de sacrificio ubicado junto a una estela y un campo de mesas de ofrendas de ladrillo. Por su parte el santuario del Gran Templo de Atón estaba en la parte trasera del cerramiento, formado por un edificio de piedra rectangular a cielo descubierto, subdividido por un pilono de piedra, y en el que se disponen también altares o mesas de ofrendas. Otros edificios religiosos de Amarna son el Pequeño Templo de Amón y el *Maru-Aton*, de dimensiones más pequeñas.

También mencionaremos el Gran Palacio, orientado hacia el norte y que incluye una zona privada para la familia real, con diversas salas y patios decorados con pinturas de gran colorido y frescura. Éste se organiza en torno a un enorme patio articulador adornado con estatuas colosales del rey. Alrededor del mismo se disponen salas, patios menores y otros monumentos. Destaca la presencia de un puente de ladrillo y reforzado con madera que une el Gran Palacio con la denominada Casa del Rey. Ésta última incluía distintos elementos, como un patio con árboles, una zona residencial con pequeños apartamentos de diferente tamaño y un área de almacenaje.

En resumen, la arquitectura de Amarna destaca por su monumentalidad y estaba destinada a intimidar y a impactar al visitante. Es de mencionar también el uso prolífico de las columnas de formas vegetales, sobre todo la palmiforme, de las cuales apenas se han conservado restos debido al expolio intensivo que sufrió la ciudad tras el periodo amarniense.

1.6. *Los speos colosales de Abu Simbel*

Ramsés II va a construir dos grandes templos en la zona fronteriza con Nubia a comienzos de su reinado, que hoy día se consideran uno de los grandes monumentos del arte egipcio. Los dos templos de Abu Simbel reemplazaron a dos viejas cuevas de divinidades locales, de orígenes remotos, y se construyeron aprovechando las cavidades existentes pero agrandando la planta para

Figura 16. *Templo Mayor de Abu Simbel, Ramsés II, Dinastía XIX.*

adaptarla a los nuevos usos. Se trata de los templos del tipo *speo*, término griego que significa cueva, y que alude a un templo rupestre.

El Templo Mayor de Abu Simbel está dedicado a Ra-Horakhte, Ptah y Amon-Ra y a Ramsés II como dios divinizado. Está orientado al Levante y tiene un pórtico de entrada a modo de gran pilono, con paredes en talud, que conduce a un atrio y una terraza, donde se encuentra la monumental fachada excavada en la roca, de treinta y cinco metros de anchura por treinta metros de altura (Fig. 16). Cuatro colosos sedentes de Ramsés II, en su tiempo policromados, decoran la fachada y entre sus piernas se distribuyen pequeñas figuras de familiares del rey. Los colosos representan a Ramsés II con varios atributos reales, como el *nemes*, la doble corona de las dos Tierras o la barba osiriaca postiza. El edificio fue diseñado con esmero y de tal modo que dos veces al año, cuando el sol salía por el horizonte, los rayos penetraban y se proyectaban en su interior, iluminando por completo las cuatro estatuas del nicho del santuario. Sobre la entrada al templo hay un nicho con una pequeña escultura del dios solar Ra sosteniendo los símbolos del poder y de la verdad, formando simbólicamente el nombre de coronación de Ramsés II, Usermaatra. La

fachada se completa con bajorrelieves a ambos lados del nicho que representan a Ramsés II encuadrando la figura, y con una hilera de estatuas de babuinos en la parte superior. Bajo los colosos se disponen representaciones de cautivos negros y asiáticos, simbolizando el dominio sobre los enemigos de Egipto. Dos capillas encuadran la fachada del templo: en la parte derecha se ubica la capilla septentrional, un templo solar que consiste en un pequeño recinto a cielo abierto con dos estatuas de divinidades y una representación de la barca solar con un sacrificio del faraón a Ra-Horajti. En la parte izquierda se encuentra la capilla meridional excavada en la roca, consagrada al dios Thot.

La impresionante fachada da paso a una gran sala hipóstila con ocho pilares osiriacos, dispuestos cuatro a la derecha y cuatro a la izquierda, en forma de estatuas colosales que muestran a Osiris con el rostro de Ramsés (Fig. 17). Esta sala con columnas está decorada con relieves de la batalla de Kadesh, supuesta victoria de Ramsés II. A ambos lados de la sala hipóstila encontramos unas pequeñas cámaras laterales, cuatro a la derecha y dos a la izquierda, que pudieron servir como almacenes para objetos del templo o quizás se utilizaron para los festivales reales *heb-sed*. A continuación llegamos a un vestíbulo, o segunda sala hipóstila, con cuatro pilares cuadrados con escenas del rey abrazado por divinidades que a través de tres puertas nos lleva a una sala de ofren-

Figura 17. *Templo de Ramsés II en Abu Simbel, interior nave central con estatuas osiriacas.*

das. Finalmente se llega al santuario, en un ambiente de penumbra, donde se ubican cuatro estatuas talladas en la roca que representan a Ptah, Amón-Ra, Ramsés II divinizado y Ra-Horajti, y a los lados del santuario se disponen dos pequeñas capillas.

El llamado Templo Menor de Abu Simbel (Fig. 18), construido poco después y orientado al sudeste, está dedicado a Nerfertari, como esposa principal de Ramsés II, y a Hathor. Es también un templo tipo *speo* de menores dimensiones, con una fachada a modo de pilono dividido por contrafuertes en rampa que flanquean un portal en saledizo. La fachada está compuesta por seis colosos de pie excavados en la roca dentro de hornacinas rectangulares. Las figuras se distribuyen en dos grupos, con una fachada simétrica de tres colosos a cada lado de la puerta que nos presentan a Ramsés II en medio flanqueado por su esposa Nefertari, representada con atributos de Hathor. Llama la atención que los colosos de la reina son de igual tamaño que los del faraón, todos con la típica posición de pierna izquierda adelantada de la estatuaria regia. Siguiendo el mismo esquema compositivo de la fachada del Templo Mayor, entre las piernas de los colosos se ubican pequeñas esculturas de príncipes y princesas. La puerta de acceso al Templo Menor se decora con los cartuchos de Ramsés II y con escenas del monarca realizando ofrendas a las divinidades Hathor e Isis. La planta del templo nos ofrece una disposición sencilla: sala hipóstila con seis columnas hathóricas, vestíbulo con pequeñas salas a los lados destinadas a custodiar objetos religiosos y al fondo el *sancta-sanctorum* con un nicho donde se guarda la estatua de Hathor, diosa vaca protectora de la realeza.

Figura 18. *Templo Menor de Abu Simbel, construido por Ramsés II para Nefertari, Dinastía XIX.*

Entre 1964 y 1968 los dos templos de Abu Simbel fueron desmontados cuidadosamente y trasladados desde su emplazamiento original a uno próximo para salvarlo de la subida del nivel de las aguas, consecuencia de las obras para la construcción de la presa de Asuán.

1.7. *Las necrópolis tebanas del Reino Nuevo*

Como consecuencia del deseo de evitar profanaciones y saqueos en las tumbas, los reyes del Reino Nuevo van a elegir una nueva ubicación para su reposo eterno en la orilla oeste de Tebas, lugar de origen de los monarcas de la Dinastía XVIII. En esta época observamos cómo se separa la tumba del resto de elementos del complejo funerario, de modo que tumba y templo funerario tienen emplazamientos distintos. La tumba real se va a excavar en la montaña en un valle desértico, formando parte de lo que conocemos como Valle de los Reyes. Las tumbas se ubican al pie de la montaña llamada *El-Qurna*, que quiere decir "El cuerno", y que tiene una forma de pirámide (Fig. 19). La llamada necrópolis tebana comprende el Valle de los Reyes, el Valle de las Reinas y el Valle de los Nobles. Las tumbas del Valle de los Reyes se conocen por una numeración que corresponde al orden en que fueron encontradas, junto con las siglas KV del término *Kings Valley*.

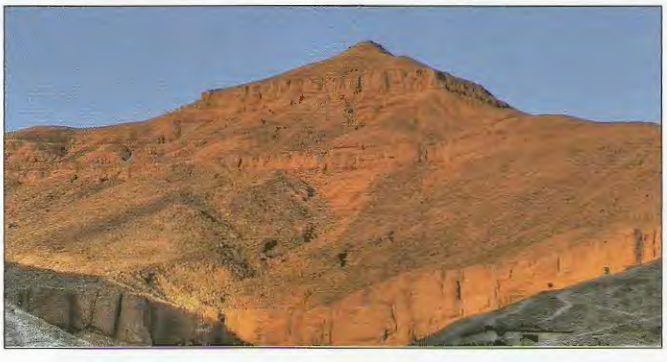

Figura 19. *Valle de los Reyes a los pies de la montaña El-Qurna, Tebas.*

Entre las tumbas más importantes destacan las de Tutmosis III, Amenofis II, Tutankamón, Seti I, Ramsés VI y Ramsés IX. Conviene señalar varios aspectos de las tumbas de este valle, como la diversidad de tamaños y el hecho de que muchas se encuentren inacabadas, probablemente por la repentina muerte del monarca. No se trata de enterramientos monumentales pues el exterior se reduce a una pequeña entrada, a veces precedida de una serie de escaleras (Fig. 20). Dicha entrada da paso a un corredor descendente excavado en la roca, una sala que también puede contener un pozo profundo, una antecámara y una cámara funeraria con pilastras excavadas en la roca. La cámara donde se alojaba el sarcófago de piedra solía tener forma oval, simbolizando la del cartucho de función protectora en el que se incluía el nombre del rey en escritura jeroglífica, y que aquí encierra los restos del faraón difunto. Además, la ubicación de las tumbas escondidas en la montaña se relaciona con la idea del faraón difunto, el cual se identifica con el sol que desaparece detrás de la montaña al ponerse.

Pese a los esfuerzos de los reyes por evitar la profanación de sus tumbas, la mayor parte de ellas han sido saqueadas, dañadas e incluso habitadas desde tiempos antiguos. Algunas han llegado intactas hasta tiempos modernos, como

Figura 20. *Tumbas hipogeos del Valle de los Reyes, Tebas.*

la tumba de Seti I hallada por Belzoni en 1817 con un rico ajuar. Pero sin duda el hallazgo más espectacular y conocido es el de Howard Carter en 1922. Ante la atónita mirada del egiptólogo inglés aparecía la tumba real de Tutankhamon, intacta después de tres mil años, ofreciendo un ejemplo del variado y lujoso ajuar funerario, que será analizado más adelante. A partir de la Dinastía XIX las reinas comienzan a enterrarse muy cerca del Valle de los Reyes, en el llamado Valle de las Reinas que comprende unas ochenta tumbas, como la de Titi.

Los nobles y altos funcionarios se entierran en el Valle de los Nobles, donde hallamos enterramientos similares de gran simplicidad arquitectónica, pero con una variada y fresca iconografía en su decoración. Una de estas tumbas de la Dinastía XVIII, perteneciente al noble Djehuty, está siendo excavada por un equipo español, sacando a la luz los restos de su estructura y repertorio iconográfico.

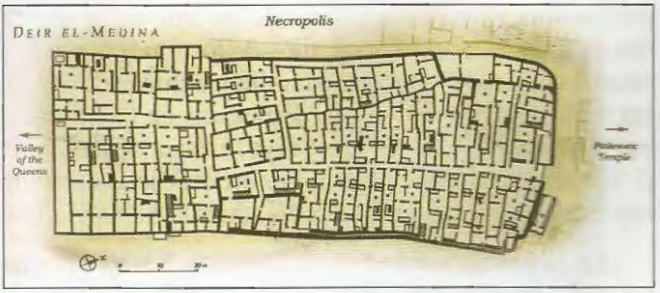

Figura 21. *Plano del asentamiento de trabajadores de Deir el-Medina.*

En un valle adyacente se encuentran los enterramientos de los artistas que construyeron las cercanas tumbas reales, llamado a veces Valle de los Artesanos, en Deir el-Medina. La zona es conocida por el poblado de los trabajadores, fundado por Tutmosis I, donde se asentaron gentes empujadas por las perspectivas de trabajo en la construcción de la necrópolis real. Es un asentamiento planificado con una forma más o menos regular, y rodeado por una muralla con dos puertas, destacando en su interior una calle principal con eje norte-sur y dos calles perpendiculares más pequeñas (Fig. 21). Las casas de los artesanos, dispuestas en hileras de calles paralelas, tenían distinto tamaño en función de su cualificación.

2. Artes figurativas

2.1. *La escultura exenta*

2.1.1. *La idealización de las imágenes regias*

Las esculturas exentas ejecutadas con anterioridad al paréntesis de Amarna retoman la tradición de los modelos del Reino Antiguo y Medio, si bien enseguida comienzan a mostrar cambios estilísticos con respecto a las creaciones del estilo inicial del Reino Medio. Estas novedades se evidencian tanto en el refinamiento del canon de las figuras como en la menor severidad y en los pequeños cambios que experimentan los rasgos de sus rostros. Todas estas imágenes, bien sean de reyes, de dioses o de destacados personajes privados, fueron creadas para ubicarse en los templos y en las tumbas, esculpiéndose en duros y costosos materiales las de menor tamaño y en caliza y granito las tallas colosales. Las escenas bélicas muestran la faceta de conquistador y manteuedor del orden del faraón, lo que conduce a su representación a escala heroica. Por ello se esculpen colosales estatuas destinadas a situarse en los numerosos templos de culto construidos en las principales ciudades del reino y en los templos mortuorios de Tebas, donde no sólo se le representa como ser vivo sino también asimilado a Osiris, dios de los muertos. Esta concepción colosal de las estatuas regias la comparten también algunas destacadas reinas, como Hatshepsut, con sus figuras osíricas dispuestas en la columnata superior de su templo mortuorio de Deir el-Bahari; Tiye, esposa de Amenofis III, tallada junto a él en el templo de Medinet Habu; Nefertari, esposa principal del faraón Ramsés II, representada en el templo dedicado a la diosa Hathor en Abu Simbel.

En la primera mitad de la Dinastía XVIII las esculturas exentas de carácter regio se muestran idealizadas, percibiéndose en sus rostros una expresión más delicada y optimista que en las de finales del Reino Medio. Si bien algunas estatuas de Amenofis I se ejecutan todavía siguiendo la tradición de

comienzos de dicho reino, el cambio en el semblante se manifiesta ya en la estatuaria de Tutmosis III y de su corregente, la reina Hatshepsut, siendo a partir del reinado de Amenofis II cuando las obras comienzan a mostrar rasgos específicos. Esta particularidad alcanza su punto culminante en las esculturas en bulto redondo y en los relieves creados durante el revolucionario estilo del periodo de Amarna, momento en el que las figuras regias se apartan por completo de los cánones tradicionales.

Es precisamente a partir del reinado de Hatshepsut cuando las estatuas de los monarcas comienzan a ser más numerosas y de excelente calidad, destacando las *Colosales figuras osíricas* (Fig. 22) y las *Esfinges*, ejecutadas en piedra caliza policromada, de su templo mortuorio de Deir el-Bahari, imágenes todas ellas en las que la reina se muestra idealizada. Otra obra de gran calidad y elegancia es la *Estatua sedente de Hatshepsut*, realizada en piedra caliza y de tamaño superior al natural, del Museo Metropolitano de Nueva York. En ella la soberana se hizo representar sentada en su trono ataviada con la indumentaria y las insignias propias del faraón, sin por ello tener que prescindir de sus femeninos rasgos (Fig. 23).

Figura 22. *Cabeza de coloso osírico de la reina Hatshepsut. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 23. *Estatua de Hatshepsut. Caliza. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.*

Durante los últimos años del reinado de Tutmosis III Egipto se convierte en una de las principales potencias de Oriente Próximo, lo que propicia un momento de mayor apogeo artístico. De este monarca se conocen excelentes esculturas, como la *Estatua de basalto verde* del Museo Egipcio de El Cairo, en cuyo sonriente rostro sin barba, en lo que se conoce como "sonrisa tutmósida", se percibe un clasicismo propio de las imágenes de comienzos del reino, o la *Estatua de Tutmosis III arrodillado*, hierática y solemne obra de refinada ejecución y delicados rasgos que evoca a las esculturas de su predecesora en el trono (Fig. 24).

La tendencia a la singularización de las imágenes regias y privadas aumenta en la etapa siguiente, sin que desaparezca aún por completo la idealización de los rostros hasta el reinado de Amenofis III. En los retratos de este faraón se percibe un refinamiento paulatino y un mayor énfasis en plasmar sus rasgos específicos, como se observa en la *Cabeza de gran estatua de Amenofis III*, del Museo de Brooklyn

Figura 24. *Estatua de Tutmosis III arrodillado. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

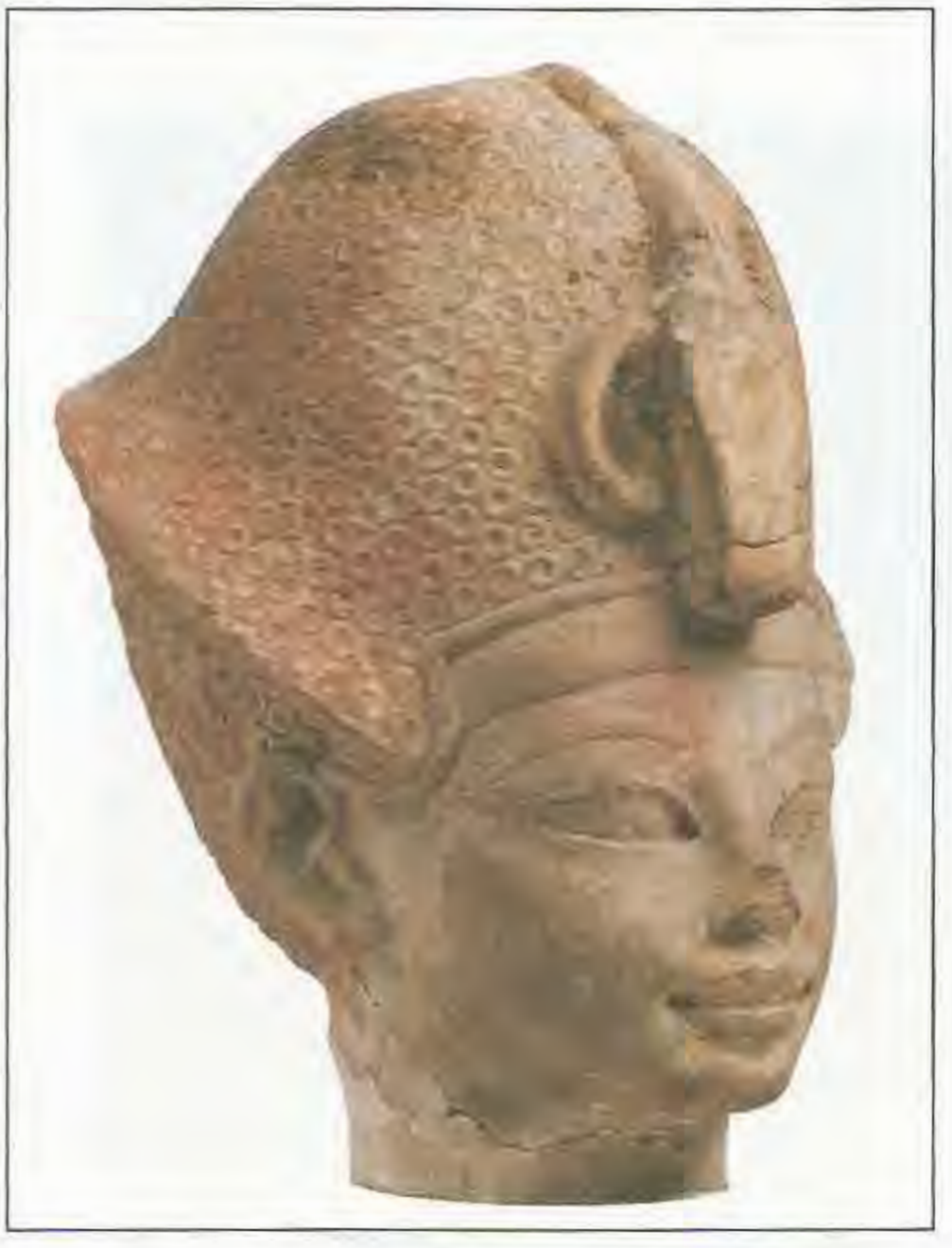

Figura 25. *Cabeza de estatua de Amenofis III. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 26. *Cabeza de retrato de la reina Tiye. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

de Nueva York, cuyas facciones del rostro se estilizan. No obstante, en la iconografía de sus últimos años de reinado se le representa con rasgos faciales infantiles, como consta en la *Cabeza de estatua de Amenofis III*, del Museo Egipcio de El Cairo, realizada en arcilla estucada y pintada. En su rostro destacan unos ojos oblicuos extremadamente alargados y una boca de labios carnosos, rasgos que preludian la futura tendencia expresionista del periodo de Amarna (Fig. 25). El talante liberal y la apertura al exterior del reinado de este faraón se pone de manifiesto en su matrimonio con una mujer africana que no era de estirpe real, la reina Tiye, cuya influencia en la corte sobrepasó el papel asignado a la Gran Esposa Real. De ella se conservan dos bellas y pequeñas creaciones, una *Cabeza de estatuilla de Tiye*, realizada en esteatita verde, del Museo Egipcio de El Cairo, y la *Cabeza de retrato de la reina Tiye*, del Museo Egipcio de Berlín, ejecutada en madera y originalmente de apariencia muy distinta (Fig. 26). Esta última obra representa el punto culminante hacia la consecución del retrato realista, alejado de algunas de las ancestrales convenciones del arte egipcio, al prescindir de la idealización en el rostro. Sus ojos oblicuos, labios carnosos y expresión desprovista de idealización preludian la iconografía del arte inicial de Tell el Amarna.

2.1.2. *La estatuaria privada*

En la estatuaria privada de esta primera etapa de la Dinastía XVIII la tendencia a la idealización de los retratos regios es más difícil de constatar, pudiéndose percibir mejor en ella la personalidad del personaje retratado. La profusión de estatuas de particulares que se conservan de esta etapa se debe a su función de imágenes votivas ofrendadas en los templos, que comple-

Figura 27. *Estatua-cubo de Sennemut. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

mentan el papel asignado a la imagen funeraria sin llegar a suplantarla. Su fidelidad a los modelos del Reino Medio se manifiesta en la preferencia por las figuras sentadas o agachadas, del tipo estatua-bloque, ya que este modelo cuenta en los laterales con espacio libre para poder grabar dedicatorias votivas. Los personajes así retratados suelen ser civiles y militares que desempeñaron puestos de responsabilidad cerca del monarca, careciendo sus rostros de la sombría expresión que mostraban los del Reino Medio.

Entre las numerosas obras privadas existentes destacan las imágenes de Sennemut, arquitecto del templo funerario de Hatshepsut y preceptor de su hija Neferure, y las estatuas de Amenhotep, hijo de Hapu, personaje de la clase media provincial del Bajo Egipto que llegó a desempeñar el puesto de superintendente de todas las obras del faraón Amenofis III. De ambos se conservan varias obras, como la *Estatua de Sennemut cubriendo con su capa a la princesa Neferure* del Museo Británico de Londres, tallada en granito negro y de porte casi regio, en la que se integra ingeniosamente en el bloque pétreo la imagen de un niño y un adulto; la *Estatua de Sennemut con Neferure*, del Museo Egipcio de El Cairo, con la princesa sentada perpendicularmente al eje de su cuerpo; la *Estatua cúbica de Sennemut*, del Museo Egipcio de Berlín (Fig. 27), escultura realizada en granito en la que la cabeza de Neferure emerge del bloque cúbico por delante de la de él; y las dos *Estatuas sedentes de Amenhotep, hijo de Hapu,* del Museo Egipcio de El Cairo, en una de las cuales se le esculpe como un escriba y en otra como un anciano.

2.1.3. *La revolución de las imágenes de Tell el Amarna*

Figura 28. *Coloso de Amenofis IV. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Tras el reinado de Amenofis III tuvo lugar el advenimiento de una breve etapa de gran repercusión social y artística en Egipto. A finales de su reinado, la relajación de los rígidos cánones de representación de comienzos de la Dinastía XVIII repercutió en las obras creadas al inicio de una nueva y revolucionaria etapa durante el reinado de su sucesor, Amenofis IV, monarca que rompe con la ancestral tradición religiosa del país. Este faraón, alejándose del politeísmo anterior, eligió al Sol, Atón, como único dios, lo que determinó la aparición de nuevas reglas artísticas que se utilizaron como vehículo de transmisión de sus ideas religiosas. Como consecuencia de este cambio Amenofis IV cambia su nombre por el de Akenatón, eliminándose el apelativo del dios Amón en las inscripciones del país. Tras su muerte sus sucesores reinstauraron el culto a los antiguos dioses, si bien la influencia artística de esta etapa se sigue percibiendo durante décadas. A partir de dicho cambio religioso todas las manifestaciones de lo divino debieron someterse a la imagen de Atón, quien se muestra a la humanidad desde lo alto del cielo irradiando los símbolos de la vida a través del disco solar. En este sentido el arte de Akenatón es totalmente atípico y único, respondiendo sus creaciones a las nuevas creencias religiosas que, por otra parte, no llegaron a cambiar el concepto de la realeza.

Las innovaciones artísticas introducidas en esta etapa afectaron a los temas y a la forma de retratar a la familia real, en cuyas omnipresentes imágenes no se prescinde por completo de los antiguos convencionalismos compositivos. Las idílicas imágenes regias, que plasman un momento fugaz de su existencia, formaron parte de un premeditado programa dogmático llevado a cabo por los artesanos que trabajaron en Aketatón, la actual Tell el Amarna, la nueva capital creada por el monarca. La estatuaria se caracteriza por su fuerte realismo, definiendo un nuevo ideal de belleza en el que las formas se alargan y dis-

Figura 29. *Busto de Nefertiti. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

torsionan anormalmente, hasta el punto de crear inquietantes imágenes, con rostros y cuerpos deformados, que rompen por completo con el armónico canon establecido y con el ideal de la imagen del faraón. Esto es claramente constatable en el *Coloso de Amenofis IV*, del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 28), escultura ejecutada en arenisca y procedente del santuario dedicado a Atón, en Karnak. El extremado realismo de las deformes imágenes de la primera fase de su reinado se modifica en las obras más tardías, como sucede en la *Cabeza de retrato de una princesa*, del Museo Egipcio de Berlín, y especialmente en el *Busto de modelo de la reina Nefertiti*, del mismo museo, obra de fama universal por su gran belleza y magnífico estado de conservación (Fig. 29). Se trata de un modelo de retrato oficial, esculpido en caliza enyesada y pintada, que fue hallado en el taller de un escultor de la corte. La imagen está concebida de manera totalmente simétrica y su perfección y expresión atemporal resulta atípica en el contexto de las imágenes de esta época.

En los relieves de esta etapa desaparecen los temas tradicionales reservados anteriormente a la ornamentación de los templos, aportándose ahora un aspecto nuevo a los convencionales modelos que Akenatón se vio obligado a respetar. Ejecutados en huecorrelieve, en ellos el soberano y las deidades dejan de representarse a un mismo nivel, pasando el Sol a dominar las escenas desde lo alto del cielo. En el *Relieve de la Familia Real*, perteneciente a una estela de piedra caliza del Museo Egipcio de Berlín, las figuras se disponen de forma simétrica bajo el disco solar, careciendo de la severidad y de la perfección ideal que rige en los ejemplares del pasado (Fig. 30). Lo mismo sucede en la *Losa con escena de adoración de Atón*, del Museo Egipcio de El Cairo y procedente de su templo en Karnak, en la que se muestra al faraón y a su familia celebrando los ritos en honor de Atón, cuyos rayos finalizan en pequeñas manos que se alargan envolviendo a ambos soberanos y al altar de las ofrendas.

Figura 30. *Relieve de la Familia Real-Akenatón y Nefertiti. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

2.1.4. *El regreso a la tradición figurativa*

Pese a que el periodo de Akenatón fue proscrito a nivel oficial, a nivel social dejó profundas huellas. Tras la desaparición de este faraón la nueva capital del reino fue abandonada, recuperando Menfis y Tebas la importancia que tenían en etapas anteriores. Su sucesor, Smenkhkaré, restableció el culto del dios Amón y el poder de sus sacerdotes. No obstante, a pesar del retorno oficial a la ortodoxia y a los cánones tradicionales, el alto grado de expresividad de la producción artística de Amarna no desapareció de inmediato, dejando una huella perceptible en muchas de las obras ejecutadas en tiempos de Tutankamón, Ay y Horemheb, sus sucesores. Tal es el caso del *Relieve de una pareja real,* del Museo Egipcio de Berlín, cuyo tratamiento de los juveniles rasgos de los rostros, de los cuerpos y de las plisadas vestimentas armoniza con dicho estilo (Fig. 31).

Durante el reinado de Tutankamón se esculpen estatuas y relieves de gran calidad, destacando los numerosísimos objetos que componen su rico ajuar funerario. Además de las camas, tronos, cofres, arcas, cajas para ungüentos, carros, útiles sagrados, joyas y otros efectos utilizados en su ceremonia fúnebre, custodiados todos ellos en el Museo Egipcio de El Cairo, se esculpieron varias imágenes de este joven faraón. Destacan las dos *Estatuas del ka de*

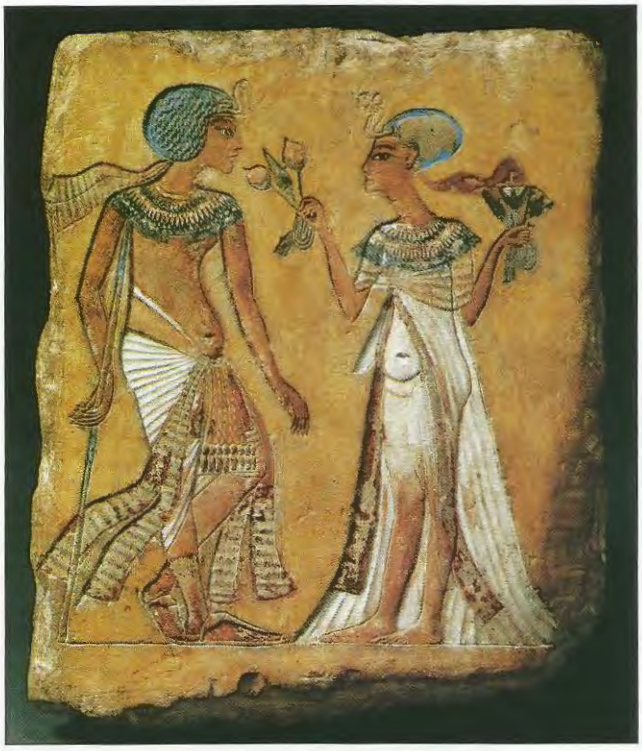

Figura 31. *Relieve de una pareja real. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

Tutankamón, halladas a ambos lados de la entrada a la cámara funeraria, y las de *Tutankamón sobre una pantera* y *Tutankamón sobre una embarcación de papiro*, ambas de refinada factura. Entre las demás obras de su tesoro sobresale el magnífico *Trono*, fabricado en madera, pan de oro, plata, pasta vítrea y piedras duras. La escena que decora su respaldo está dominada por la presencia del disco solar, Atón, que se ubica entre el faraón y su esposa, combinándose en ella la gracia de las formas con la luminosidad de los colores para crear una obra de exquisita factura al más puro estilo amarnianse. Sin embargo, las

Figura 32. *Sarcófago interno de Tutankamón. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

piezas capitales del tesoro son la *Máscara funeraria* que le cubría el rostro y reproduce sus rasgos idealizados, ejecutada en oro macizo, piedras semipreciosas y pasta vítrea, y el inigualable *Sarcófago interno* fabricado con oro macizo, piedras semipreciosas y pasta vítrea (Fig. 32). En esta segunda obra, finamente cincelada, resalta su joven y barbado rostro, enmarcado por el *nemes* con la cobra y el buitre, bajo el que se disponen el cetro y el flagelo, símbolos de majestad regia.

Figura 33. *Estatua de Seti I como portaestandarte. Reino Nuevo, XIX Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Durante los últimos años del Reino Nuevo la libertad y el expresionismo artístico, presentes hasta este momento, se pierden casi por completo, de tal forma que durante las Dinastías XIX y XX se retorna a las tradicionales pautas iconográficas de la época de Amenofis III. Pese al regreso a las seculares formas, el arte de las dinastías ramésidas evidencia una conciliación consciente entre tradición e innovación, de tal manera que sus imágenes muestran un gran vigor formal matizado por un suave modelado de los cuerpos y por la naturalidad de los atuendos.

En las esculturas de la casa real y de su entorno de la XIX Dinastía se cultiva un estilo severo, propio de la antigua Tebas, que se abandona en los relieves históricos y en las pinturas funerarias, más cercanas al estilo de Menfis. La escultura del reinado de Seti I ha legado grandes piezas, como la *Estatua colosal de Seti I*, procedente de Karnak, y otrasde pequeño tamaño, como la *Estatua de Seti I como portaestandarte*, ambas del Museo Egipcio de El Cairo. En esta pequeña obra los idealizados rasgos de su rostro evocan las imágenes de comienzos del Reino Nuevo, si bien la vestimenta plisada recuerda el estilo de Amarna (Fig. 33). El colosalismo caracteriza también a algunas de las creaciones de su sucesor, Ramsés II, cuyas monumentales muestras arquitectónicas y escultóricas estuvieron destinadas a exaltar su figura y la función de la realeza. Las imágenes que más caracterizan el espíritu de su reinado son las cuatro monumentales *Estatuas sedentes de Ramsés II* del Templo Mayor de Abu-Simbel, talladas *in situ* en la piedra arenisca de Nubia. En ellas al monarca se le dispone sentado ante la

Figura 34. *Estatua de Meritamón. Reino Nuevo, XIX Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

entrada del templo, ejecutándose con una técnica más somera y unas proporciones menos esbeltas que otras imágenes de su largo reinado. En la fachada del Templo Menor del mismo enclave destacan dos monumentales *Estatuas de Nefertari*, su esposa principal, también talladas en la roca viva, que alternan con otras dos imágenes del soberano. Otros destacados ejemplares son la *Estatua de granito negro*, del Museo Egipcio de Turín, y la *Estatua de Meritamón*, del Museo Egipcio de El Cairo. Esta última obra, realizada en piedra caliza bellamente pintada, muestra a la hija y gran esposa real de Ramsés II con expresión serena, vestida de gala y tocada con la corona de *uraeus* (Fig. 34).

Durante la XX Dinastía las imágenes exentas regias imitan las de comienzos de la XIX Dinastía y están talladas con gran precisión en duras piedras. Destacan la *Estatua de Ramsés III como portaestandarte de Amón-Ra*, del Museo Egipcio de El Cairo, cuyo juvenil e idealizado rostro posee un gran parecido con el de Ramsés II, y la *Estatua del faraón Ramsés IX*, del Museo Escocés Real de Edimburgo, ejecutada en esquisto verde y en la que se le dispone arrodillado en el suelo en actitud oferente.

La calidad de las estatuas privadas de piedra de ambas dinastías decae en general, realizándose estilizadas obras que retornan al modelo de estatua-bloque. Las figuras de hombres y mujeres emparejados son cada vez menos frecuentes, realizándose figuritas de madera de ambos sexos ataviadas según la moda del momento, si bien en un estilo más sobrio que el de la Dinastía XVIII.

2.2. *Relieve y pintura*

2.2.1. *Relieves regios del Reino Nuevo*

El arte del relieve participa también de fórmulas de representación que se remontan al Reino Antiguo y Medio, no tratándose de una simple imitación de

las formas sino de una recuperación de los modelos clásicos. Las mejores obras se tallan en las paredes de los principales templos, como el de Amón en Karnak, y en las grandes tumbas de la nobleza de la necrópolis tebana. Entre los relieves pictóricos ejecutados bajo el reinado de Hatshepsut están los de la capilla de Hathor y los del pórtico sur de su templo funerario de Deir el-Bahari, tallados en piedra caliza. Estos últimos incluyen una temática insólita hasta el momento, que demuestra el interés de su reinado por conocer un mundo más amplio, narrándose con gran profusión de detalles etnográficos la expedición de las naves reales hasta el país de Punt para buscar perfumes, materias primas y animales exóticos. Destaca el fragmento del *Relieve del viaje a Punt ordenado por Hatshepsut*, del Museo Egipcio de El Cairo, en el que aparecen el príncipe de este país y su corpulenta reina seguidos de otros tres personajes que les acompañan (Fig. 35). En dichos relieves se representan con rigor casi científico a los animales y a las plantas, así como diversos momentos del intercambio de objetos manufacturados egipcios por productos de este exótico lugar.

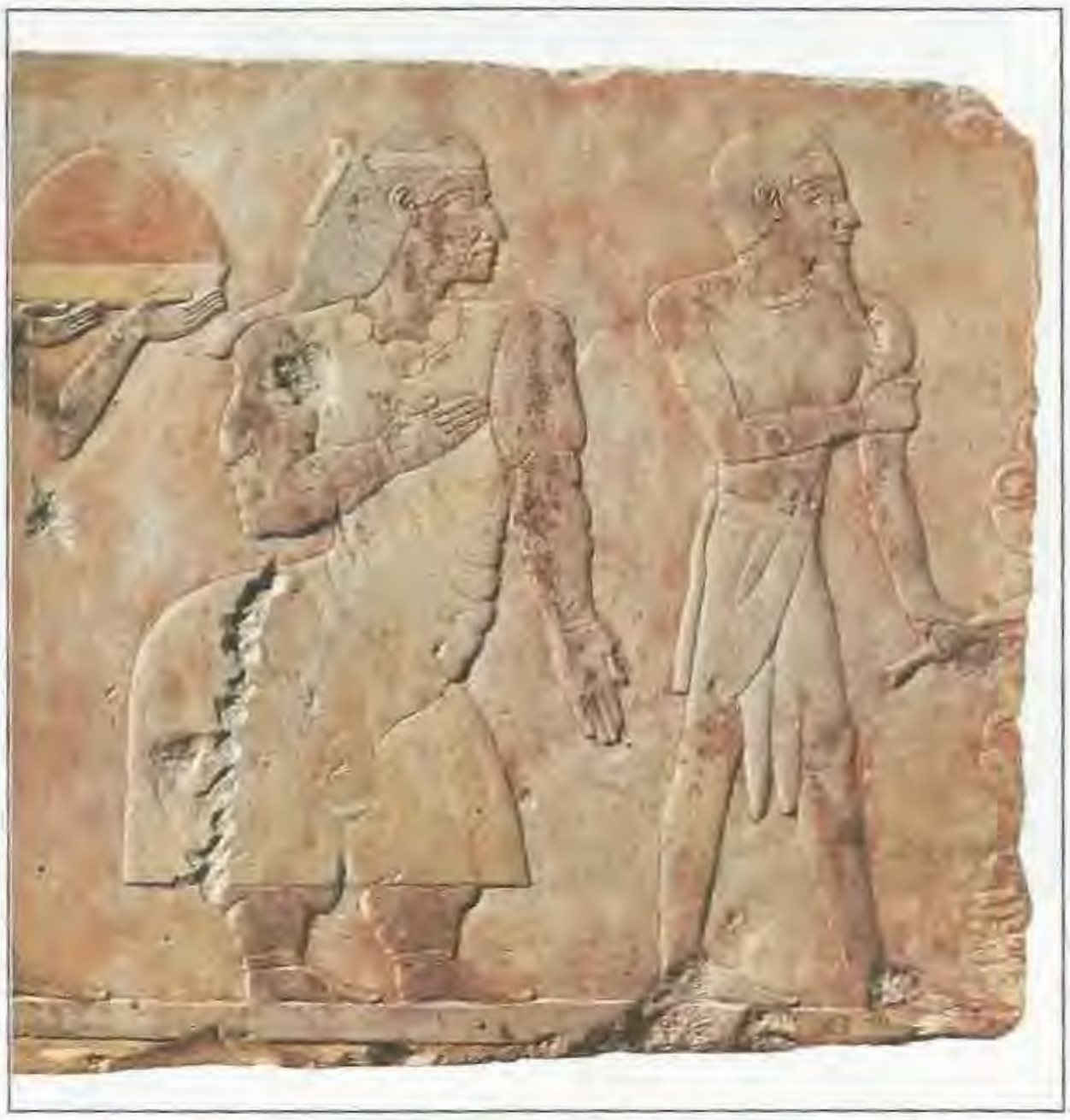

Figura 35. *Relieve del viaje a Punt por Hatshepsut. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

De la etapa anterior a Amarna merece resaltarse el delicado *Relieve de la reina Tiye*, procedente de una gran estela erigida en el templo funerario de Amenofis III en Tebas y guardado en el Museo Egipcio de Berlín. En él se la representa con delicadas facciones que combinan una cierta idealización con el realismo de algunos detalles de su juvenil rostro (Fig. 36). Tras los ya analizados relieves regios de la etapa amarniense, las obras del reinado de Ay, sucesor de Tutankamón, y las de Horemheb señalan la transición entre la XVIII y XIX Dinastías. Este segundo faraón eliminó el legado de Akenatón, ordenando la demolición de sus monumentos en Tebas. De su herencia artística sobresalen los relieves pictóricos de su inacabada tumba del Valle de los Reyes, en Tebas, que se encuentran entre los mejores del lugar. Mencionaremos el que nuestra a *Horemheb presentando una ofrenda a la diosa Hathor*, cuyo bri-

Figura 36. *Relieve de la reina Tiye. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

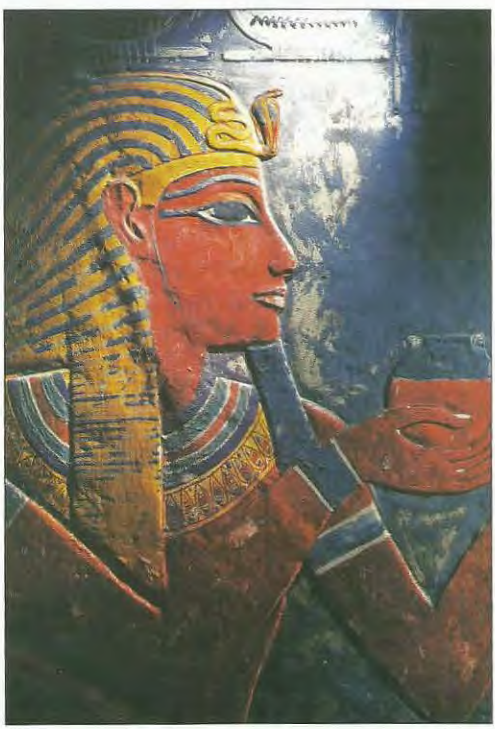

Figura 37. *Relieve de la Tumba de Horemheb. Valle de los Reyes, Tebas. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

llante colorido se mantiene intacto (Fig.37). Sus imágenes, de vivos colores, destacan sobre un fondo de color azul brillante, guardando todavía cierta influencia del arte amarniense.

Las imágenes que decoran las paredes de las construcciones de finales del Reino Nuevo son de gran calidad y en ellas se percibe el mismo estilo que en la estatuaria. Destacan los excelentes *Relieves de Seti I* de la sala hipóstila del templo de Amón, en Karnak, en cuyas escenas de guerra, llenas de fuerza, se esculpe al faraón luchando contra enemigos libios e hititas (Fig. 38). En ellos se mantiene la estructura compositiva tradicional, mostrando al soberano, de tamaño gigantesco, en el momento de atacar a una masa indiferenciada de enemigos.

Los relieves de caliza tallados durante el reinado de Ramsés II en el templo de Abydos son de una calidad similar a los anteriores. Interesantes son también los que decoran el Templo Mayor de Abu-Simbel donde se relatan, a modo de crónica, las campañas bélicas de la primera parte de su reinado. Destacan los alusivos a la batalla de Kadesh, en los que se incluyen detalles pormenorizados de la contienda, como la escena en la que el faraón golpea a un jefe libio saltando por encima de un enemigo muerto.

Del reinado de Ramsés III merecen citarse los profundos huecorrelieves, con escenas de guerra y de caza, que decoran los muros del pilono del templo mortuorio de Medinet Habu. En una de ellas se alude a la

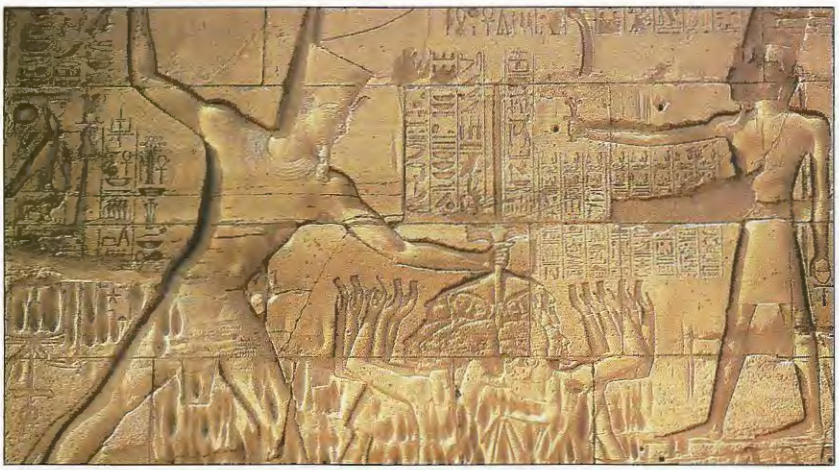

Figura 38. *Relieve mural de Seti I del Templo de Amón. Karnak. Reino Nuevo, XIX Dinastía.*

Victoria de Ramsés III sobre los libios y sobre los Pueblos del Mar, con su figura, de gran tamaño, agarrando por el cabello a varios enemigos. En otra se le esculpe como exterminador de animales salvajes, participando en una cacería de toros bravos y de antílopes desde su carro. Ambas composiciones, que simbólicamente aluden a la función de monarca de mantenedor del orden divino, constituyen las últimas grandes obras de este género.

2.2.2. *El esplendor pictórico de las necrópolis*

Las pinturas que decoran los enterramientos de la realeza y de los nobles de las ciudades de Tebas, Menfis y Amarna son también de gran calidad, expresando en ellas cada pintor su personalidad pese a las convenciones que las determinan en todo momento. En ellas se fue perfeccionado el estilo con respecto al tratamiento del cuerpo humano, creándose ahora graciosas figuras de gran belleza. En las abundantes imágenes alusivas a los nobles enterrados en las tumbas las formas se alargan, la pose y los contornos se vuelven menos rígidos y los colores están más logrados, permitiendo plasmar transparencias. El movimiento se hace más presente en las obras creadas a partir de la época de Amenofis III, sin que por ello sus imágenes se liberen totalmente de las antiguas convenciones que rigieron el dibujo y el uso de los colores. La riqueza, el lujo y el exotismo de esta floreciente época se ponen de manifiesto en la gran profusión de joyas y de detalles que acompañan a los tocados y a las ricas y elegantes vestimentas de las grandes damas.

Figura 39. *Pintura mural de la Tumba de Ramose. Tebas. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

Figura 40. *Pintura mural de la Tumba de Najt. Tebas. Reino Nuevo, XVIII Dinastía.*

Entre las numerosas y excepcionales pinturas tebanas de este reino destacan las ubicadas en la *Tumba de Ramose*, cuya escena fúnebre, en la que participan plañideras de largas cabelleras rizadas, goza de fama universal (Fig. 39); las de la *Tumba de Menna*, donde con gran profusión de detalles se representa al difunto y a su familia pescando y cazando en los pantanos; las de la *Tumba de Userhet*, quien participa en una escena de caza en el desierto desde su carro; las de la *Tumba de Rekhmiré*, con escenas como la recepción de invitadas a un banquete o en la que se disponen los trabajos artesanales del templo de Amón en Tebas; y las de la *Tumba de Najt*, con cuadros de música y danza a cargo de jóvenes mujeres que aconstumbraban a amenizar los banquetes de la nobleza (Fig. 40).

Tras las creaciones de la etapa amarniense, durante el reinado de los ramésidas las pinturas siguieron decorando las paredes de las tumbas regias y de los nobles. El punto culminante de las creaciones oficiales de la época lo constituye la excelente decoración de los muros de la *Tumba de Nefertari*, gran esposa real de Ramsés II, en cuyas paredes se disponen las figuras de los dioses y de las diosas, coloreándolas al modo clásico. En contraposición, la imagen de la reina, ataviada con gran variedad de adornos y joyas de vivos colores, se pinta con mayor naturalidad, empleándose por primera vez la gradación tonal con objeto de dar mayor volumen a su cuerpo. Este detalle realista se percibe incluso bajo la transparencia de su elegante vestido blanco, lo que no concuerda con el arcaísmo representativo de disponer los dedos gordos de ambos pies en primer plano (Fig. 41).

Figura 41. *Pintura mural de la Tumba de Nefertari. Tebas. Reino Nuevo, XIX Dinastía.*

También merecen citarse las pinturas de los enterramientos de los más renombrados artesanos del poblado de Deir-el-Medina, que trabajaron en la necrópolis tebana. En dicho enclave se han encontrado numerosos esbozos decorativos, denominados *ostraka*, que fueron trazados sobre fragmentos de caliza y de cerámica con gran libertad compositiva. En sus sepulturas la maestría del pintor se percibe en imágenes como las ubicadas en la *Tumba de Senedyem*, en cuya puerta de su cámara mortuoria se representa, con vivos tonos, su viaje al Más Allá (Fig. 42). En las imágenes de época ramésida existe un intento general de independencia, que se patentiza tanto en el trazo como en el colorido y en las expresiones de los rostros, permitiéndose el autor captar la realidad con mayor libertad. Estos logros pronto quedarán codificados a finales del Reino Nuevo, anulando definitivamente el genio individual del dibujante y del pintor. Ésto pudo quizá ser debido a la progresiva tendencia a asimilar las imágenes de las tumbas a aquellas que aparecen en las escenas del Libro de los Muertos, iniciándose así el declive de este género hasta llegar a su paulatina desaparición.

Figura 42. *Pintura mural de la Tumba de Senedyem. Dehir el-Medina. Reino Nuevo, XIX Dinastía.*

2.2.3. *Iconografía de la pintura palacial*

Como hemos visto, los temas elegidos para la decoración de las tumbas estaban condicionados por el contexto funerario y la función de esas imágenes de cara al Más Allá. Sin embargo el repertorio iconográfico que decora los palacios reales del Reino Nuevo es mucho más libre y dinámico, si bien no está exento de los condicionantes de la difusión de la imagen de la monarquía. Será en los inicios de la Dinastía XVIII cuando encontremos los primeros ejemplos de una decoración palacial, ya que, lamentablemente, no nos han llegado restos anteriores de pinturas palatinas. En Tell el Dab'a se han hallado miles de fragmentos pictóricos murales en un palacio de época tutmósida, realizados con la técnica de fresco. En ellos se atestigua un variado colorido y una rica temática que incluye representaciones de figuras humanas, felinos, y acróbatas, junto con motivos de clara influencia egea, como los temas de saltos de toro, que tienen una estrecha vinculación con el palacio de Cnosos.

Amenofis III también encargará la construcción de un gran palacio en Malkata donde se atestigua un repertorio decorativo diverso condicionado por la función de la sala donde se ubiquen las pinturas, ya sea un salón del trono, el harén o el dormitorio del rey. Así, en su decoración encontramos temas tradicionales de la pintura egipcia tales como la representación de cautivos, de estanques o las escenas nilóticas con papiros, peces y pájaros, junto con otros motivos geométricos con espirales, figuras de animales en la postura al galope tendido o curiosos símbolos, como la cabeza de toro con una roseta entre los cuernos.

El palacio de Akhenatón en Tell el Amarna y su decoración es otro excelente ejemplo que debe entenderse en el contexto del complejo arte amarniense y sus implicaciones religiosas. Los fragmentos de pinturas murales de la residencia real que decoraban los suelos y las paredes ofrecen vivas y dinámicas escenas, algunas tomadas de la naturaleza, como en el *Fragmento de pintura mural del Palacio Sur* (Fig. 43). En él vemos una composición de aves y plantas en suaves tonos degradados que proporcionan calidez y naturalidad a la representación, efectuada con una pincelada cuidadosa y detallista. Al igual que se constata en los relieves, las escenas regias forman parte también del repertorio pictórico, destacando la magnífica represeutación de *Dos princesas sentadas*, del Museo Ashmolean de Oxford. En ella ambas figuras exhiben cráneos alargados y deformes cuerpos desnudos, coloreados con cálidos tonos, los cuales se alejan de las convenciones pictóricas de etapas anteriores (Fig. 44).

Figura 43. *Pintura mural del Palacio real de Tell el-Amarna. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Figura 44. *Pintura mural del Palacio real de Tell el-Amarna. Reino Nuevo, XVIII Dinastía. Oxford, Museo Asmolean.*

Tema 6

ARTE DEL III PERIODO INTERMEDIO Y DEL PERIODO TARDÍO

Cruz Martínez de la Torre
Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

Introducción histórica
1. Arquitectura *(Inmaculada Vivas Sainz)*
   1.1. Los restos arquitectónicos del III Periodo Intermedio: arte de la disgregación
      1.1.1. La Época Tanita
      1.1.2. La Época Libia
      1.1.3. La Época Nubia
   1.2. Arquitectura del Periodo Tardío
      1.2.1. La Época Saíta
      1.2.2. De la XXVII a la XXXI Dinastías
2. Artes figurativas *(Cruz Martínez de la Torre)*
   2.1. Las imágenes del III Periodo Intermedio
      2.1.1. Las obras de las Dinastías Tanita y Libia
      2.1.2. La escultura regia y privada de la Dinastía Kushita
   2.2. Las imágenes del Periodo Tardío
      2.2.1. El clasicismo escultórico de la Dinastía Saíta
      2.2.2. Las artes figurativas desde la XXVII a la XXXI Dinastías

Introducción histórica

Tras la desintegración del Reino Nuevo se abre un amplio periodo, conocido como Baja Época por algunos egiptólogos, que se prolonga durante más de ocho siglos y se caracteriza por el debilitamiento progresivo del estado egip-

cio y el subsiguiente dominio de dinastías extranjeras. A la primera fase de esta dilatada etapa se la conoce con el nombre de Tercer Periodo Intermedio, que abarca desde la XXI a la XXV Dinastía y a su vez se subdivide en la época tanita, la época libia y la época kushita o nubia.

Después de la muerte del último de los soberanos ramésidas el país vuelve a perder su unidad política y, como había sucedido siempre que se debilitaba la monarquía, se divide en sus dos mitades naturales. Las dos zonas de Egipto pasan a ser regentadas por dos fuertes poderes que actúan de manera simultánea y coexisten de modo pacífico, uno al norte, en Tanis, donde se encontraba la línea dinástica de los faraones y cuya nueva familia regia es de escasa notoriedad, y otro al sur, en Tebas, donde residen los reyes sacerdotes que administran la región en nombre de Amón. A la etapa durante la cual gobierna la XXI Dinastía se la conoce como Época Tanita, por la ubicación de su capital.

A partir de este momento y durante el primer milenio a.C. Egipto va a estar fuertemente influenciado por sus países vecinos, los cuales aprovecharán los momentos de debilidad del país para traspasar las fronteras y tomar el poder. Esa situación de crisis se debe a la progresiva pérdida de caudillaje y de prestigio del faraón y a la precaria situación económica. Serán primero los libios y después los kushitas de la región nubio-sudanesa quienes se instalen en territorio egipcio y, posteriormente, los persas y los griegos hasta la conquista del país en el año 30 a.C. por los romanos.

Con la dinastía XXII se instalan en el gobierno los militares libios, pueblo que había llegado a Egipto mucho antes, integrándose progresivamente en su civilización, por lo que se consideraron lícitos herederos de la dinastía XXI y mantuvieron la capital en Tanis. Los libios desde antiguo habían formado parte de los mercenarios que combatían en el ejército de los faraones egipcios, y por ello contaban con experiencia en el terreno bélico. Durante su gobierno se reunifica de nuevo el poder político y religioso del Egipto dividido, retomándose la política de expansión territorial hacia Oriente. Bajo el reinado de su fundador, Sesonchis I, la cultura y el arte renacen, caracterizándose por una búsqueda de identidad que lleva a la imitación de los modelos del pasado, característica que se agudiza en las dinastías posteriores al seguir rememorando sus artífices la antigua edad de oro de la cultura egipcia.

Tras el gobierno de los faraones libios y de los efímeros reyes de la XXIV Dinastía, Egipto volvió a sumirse en una complicada situación interna, acentuada por la situación en sus territorios limítrofes, con una frontera oriental amenazada por los asirios y con la frontera sur presionada por la expansión del poderoso reino de Kush. Los primeros faraones kushitas, procedentes de Nubia y del Sudán inferior, llegaron al poder mediante la progresiva conquista de Egipto, extendiendo su poderío desde Napata hasta el Delta a través del valle del Nilo. Estos monarcas nubios volvieron a unificar el país dando lugar a la XXV Dinastía, siendo bien aceptados en la región del Alto Egipto, cuyos

habitantes estaban cansados de las anteriores rencillas dinásticas. El hecho de ser adoradores del dios Amón y conocer bien la cultura egipcia les facilitó la anexión de la región de Tebas y el paulatino control del resto del país. Su hondo respeto por la tradición, presente en sus ideas religiosas, y su necesidad de ser aceptados por la población como continuadores de la tradición faraónica facilitó que las artes retornaran a los modelos del pasado, recuperando en sus creaciones los grandes ejemplos de épocas consideradas clásicas, sobre todo del Reino Antiguo y Medio. La etapa nubio-sudanesa supuso un renacer de la civilización y el arte egipcio, interpretado en claves indígenas nubias, construyéndose durante su gobierno importantes monumentos y produciéndose una gran actividad artística, sobre todo en el ámbito de las artes figurativas.

La intervención asiria en Egipto puso fin a la Época Nubia de la XXV Dinastía, si bien los asirios fueron rápidamente expulsados de Egipto por Psamético I, rey de Sais, ciudad ubicada en el Delta, quien estableció de nuevo la unidad geográfica del país, dando paso a la denominada época Saíta de la XXVI Dinastía con la que se inicia la denominada Época Tardía que abarca desde el inicio de la misma, en el 664 a.C., hasta el año 332 a.C., momento en que tiene lugar la conquista de Egipto por los griegos.

La XXVI Dinastía es también conocida con el nombre de Época Saíta, al proceder sus faraones de la ciudad de Sais, situada en la región del Delta. Estos monarcas reinaron en un momento de independencia y prosperidad del país y consiguieron neutralizar la influencia de Tebas, al conseguir que sus hijas fueran aceptadas como consortes del dios Amón, además de acabar definitivamente con la herencia de la dinastía kushita. En este periodo, conocido también con el apelativo de "renacimiento saítico", los artistas heredan de sus predecesores el interés por la imitación del arte de etapas anteriores pero, a diferencia de ellos, se inspiran por lo general más en las obras de principios del Reino Nuevo que en las de otras etapas, lográndose un refinamiento formal que supera al de los modelos copiados. Los faraones saítas estuvieron relacionados por razones comerciales y militares con las ciudades griegas de Asia Menor, siendo destituidos en el año 525 a.C. por los monarcas aqueménidas, quienes fundan la XXVII Dinastía y reinan en Egipto durante más de un siglo.

Amirteo de Sais liberó primero el delta del dominio persa y posteriormente todo Egipto, inscribiéndose a este breve rey en la XXVIII Dinastía. Las Dinastías XXIX y XXX se componen de monarcas egipcios que intentan mantener un Egipto unificado, lo que conseguirán hasta el 343 a.C. fecha en que se produce una nueva invasión persa. Se produce así el llamado Segundo Periodo Persa, de corta duración, cuyos monarcas sucumbirán ante la conquista griega del país por las tropas de Alejandro Magno

1. Arquitectura

1.1. *Los restos arquitectónicos del III Periodo Intermedio: arte de la disgregación*

Como se ha mencionado en la introducción histórica, el III Periodo Intermedio es un momento muy complejo de la historia egipcia en el que van a entrar en juego distintas dinastías de origen extranjero que reinarán en Egipto. La muerte de Ramsés XI y la subida al trono de Nesbanebdyedb (Esmendes), antiguo visir del Bajo Egipto, marca el inicio de la Dinastía XXI, llamada Época Tanita por el nombre de su capital, Tanis. Debido al debilitamiento de la autoridad de la monarquía, en esta época la construcción de monumentos a gran escala se ralentiza y ya no se levantan los majestuosos edificios de la época ramésida. Además muchas de las construcciones de Tanis se llevan a cabo con restos usurpados de la capital ramésida, Pi-Ramsés, y de otras ciudades del Delta. Los restos arquitectónicos más antiguos encontrados hasta el momento en Tanis corresponden al reinado de Psusennes I, de la Dinastía XXI, quién levantó un imponente muro alrededor del templo de Amón ya existente, siguiendo la costumbre de los reyes egipcios de realizar actuaciones sobre los templos. Se trataba de un grueso y alto muro construido con ladrillos de adobe que rodeaba el templo, convirtiéndolo casi en una fortaleza. Hoy día el templo de Tanis está muy destruido, debido al posterior expolio que sufrió, aunque aún podemos hacernos una idea del aspecto grandioso que debió tener en esta época.

También se detecta un importante cambio en el ámbito funerario, pues los enterramientos en las necrópolis van a ser reemplazados por tumbas ubicadas dentro del recinto del templo de culto. Los reyes de este III Periodo Intermedio no se entierran en el Valle de los Reyes ni tampoco erigen grandes templos conmemorativos en la zona tebana. Se cree que esta práctica de construir tumbas dentro de templos es una innovación de los reyes de la XXI Dinastía, ya que por primera vez se atestigua en Tanis en sus primeros gobernantes. La nueva ubicación de las tumbas pudo deberse al deseo de hacer de Tanis un lugar tan destacado como Tebas en el sur, o quizás fue la consecuencia de los continuos saqueos en las necrópolis tebanas. Resulta significativo que esta costumbre real se extienda a otros sectores de la ciudad, de modo que los altos funcionarios y sacerdotes imitarán el modelo de enterramiento, tal y como había sucedido durante siglos. Respecto a la tipología de tumba se trata de una estructura sencilla basada en una pequeña cámara sepulcral subterránea con una modesta capilla ubicada encima.

Mencionaremos también la llamada Época Libia, de la que tenemos escasos restos y algunos en mal estado, como los de Tanis y de Bubastis, actual Tell Basta. Algunos de los reyes de la Dinastía XXI eran ya de origen libio, pueblo que se había asentado progresivamente en Egipto adaptándose a las costumbres

y religión egipcias, aunque siguieron conservando algunas propias. Suele considerarse a Osorcon I como el primer faraón libio, iniciándose lo que llamamos Época Libia.

Debemos destacar en primer lugar el tipo de enterramientos de los gobernantes libios de la XXII Dinastía, sepulturas construidas con bloques labrados y que incluyen cámaras decoradas con relieves. Estas necrópolis reales continúan la tendencia comenzada en al XXI Dinastía de ubicarse dentro de un templo. Así lo encontramos en Tanis, donde la necrópolis real de la Dinastía XXII de origen libio está dentro del citado templo de Amón, lugar en el que se han encontrado tumbas como la de Osorcón II (Fig. 1). Como hemos visto a lo largo de los capítulos precedentes, las tumbas se ubicaban en lugares alejados de las ciudades y sus templos, por lo que resulta llamativo que los faraones busquen la protección directa de la divinidad de la ciudad. Para algunos autores, como Sergio Donadoni, este hecho parece ir más allá del deseo de unir el culto real y el culto a Amón, y podría indicar una conciencia de los reyes mucho más modesta. Con la llegada al trono de Sheshonq I se restauran los niveles artísticos y las artes en general, llevándose a cabo ambiciosos proyectos arquitectónicos en Tebas, Tanis, Bubastis y Menfis, lo que supondría un incremento en la producción de estatuaria. De los restos arquitectónicos de la Dinastía XXII en Tanis mencionaremos la puerta monumental de Sheshonq III junto con la avenida procesional adornada con obeliscos, que en realidad fueron usurpados procedentes de Pi-Ramses.

Figura 1. *Tumba de Osorcón II, Dinastía XXII, Tanis.*

Otros restos arquitectónicos libios destacables son los que proceden de Bubastis, la actual Tell Basta, ciudad que tuvo su mayor esplendor durante las Dinastías XXII y XXIII. En el templo existente el monarca Osorcon II realizó ampliaciones por su jubileo, llevando a cabo la decoración de la sala hipóstila y añadiendo un patio. Otros reyes siguieron la misma tendencia y mediante las obras de ampliación de templos existentes o la construcción de nuevos templos los monarcas libios estrecharon los lazos con la ciudad de Bubastis, que eligieron como su residencia en el Delta.

En Heracleópolis Magna, asentamiento excavado por una misión española, se ha encontrado una necrópolis del III Periodo Intermedio, en concreto de la época libia, situada en el interior de la ciudad en su parte meridional. La ciudad se ubica en la actual Ensaya el Medina, en el Egipto Medio, donde se

Figura 2. *Pórticos de los Bubastitas, Karnak, Shesonq I.*

ha excavado un cementerio real en el que se enterraron hijos de reyes, descendientes de sumos sacerdotes tebanos y altos dignatarios heracleopolitanos que vivieron durante las Dinastías XXII-XXIII. Este cementerio fue reutilizado posteriormente durante la Dinastía XXV y los inicios de la XXVI, hasta Psamético I incluido. La arquitectura de la necrópolis es similar a la de otros cementerios de la época, como el de Tanis o la Tumba de Osorcón, en Menfis, y la de Kama en Leontópolis. Las tumbas consisten en dos tipos básicos de recintos, unos hechos de piedra y otros de adobe, siendo estos últimos abovedados. Estos recintos parecen conformar la subestructura y eran construidos en un espacio excavado en el suelo formando fosas bastante profundas.

Figura 3. *Columna de Taharqa, Karnak, Dinastía XXV.*

Por último mencionaremos la contribución de la época libia al templo de Karnak, con la construcción de los llamados Pórticos de los Bubastitas destinados a agrandar el núcleo interior del templo. Delante del pilono de época ramésida que conduce a la sala hipóstila se levanta un gigantesco patio durante el reinado de Shesonq I, y dentro de ese pórtico destacan dos columnas con capiteles de papiros cerrados (Fig. 2).

La denominada Época Nubia supone un importante cambio en lo político y en el arte, con la toma del poder por parte de gobernantes de procedencia nubia. Dado el lugar de origen de estos reyes, resulta fácil comprender que la mayor parte de monumentos se concentren en Tebas, sobre todo en el templo de Karnak. Taharqa, de la Dinastía XXV, va a realizar construc-

ciones en el templo de Karnak, vinculándose con los anteriores faraones egipcios que realizaron monumentales obras en el templo. Este faraón nubio ejecutará la gloriosa restauración final de Karnak embelleciendo los accesos al templo, como por ejemplo con la construcción de un imponente baldaquín de piedra entre el muelle y el segundo pilono, y añadiendo construcciones a las ya existentes, por ejemplo la edificación de un pórtico columnado en el templo de Khonsu.

En el centro del primer patio de Karnak, el rey Taharqa mandó levantar un edificio de doce columnas, que conocemos como quiosco o columna Taharqa, ya que sólo una de ellas ha llegado a nuestros días (Fig. 3). También durante su reinado se realizó una restauración del muro perimetral del templo con ladrillos cóncavos y convexos que simulaban olas.

Otra de las peculiaridades de la arquitectura de la época nubia es la tipología de enterramiento, retomándose la pirámide como forma de tumba real. Llama la atención que los soberanos de la XXV Dinastía abandonasen la mastaba como enterramiento, construyendo pirámides en piedra en el área de Napata a imitación de los faraones de siglos anteriores. Son pirámides de tamaño mucho menor, marcadas por la verticalidad, ya que su ángulo de inclinación es muy pronunciado y la base es reducida. Debajo de la estructura podía haber un foso de techo abovedado que servía de cámara funeraria, como en la pirámide de Peye en El-Kurru. Los cinco últimos reyes de la XXV Dinastía elegirán el área de Gebel Barkal para construir sus pirámides (Fig. 4), que se caracterizan por su fuerte ángulo de inclinación y su pequeño tamaño, las cuales

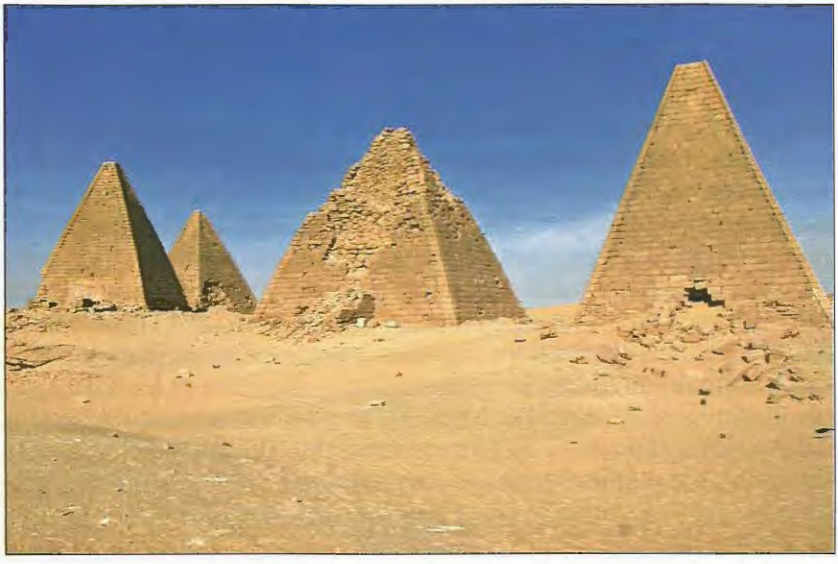

Figura 4. *Pirámides de Gebel Barkal, XXV Dinastía.*

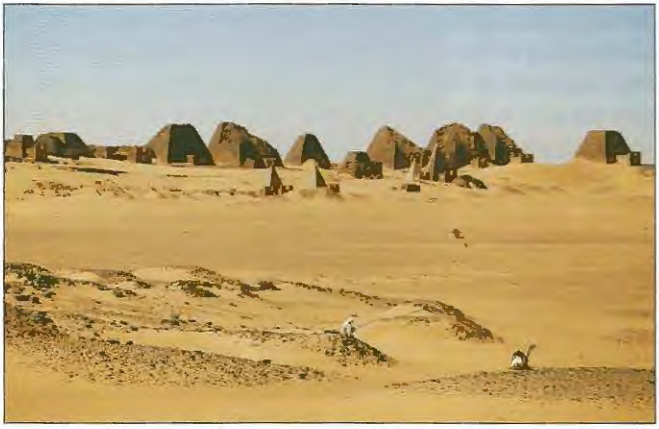

Figura 5. *Pirámides de Meroé, Época Helenística.*

recuerdan a las pequeñas pirámides que se alzan sobre tumbas privadas tebanas del Reino Nuevo. En Gebel Barkal se han encontrado también los restos de un templo dedicado a Amón, que fue restaurado por uno de los faraones nubios de la XXV Dinastía levantando una gran sala con columnas.

Posteriormente, ya durante el periodo meroítico, encuadrado dentro de la época helenística, la capital sería trasladada a Meroé, donde los reyes locales siguieron construyendo pirámides, la mayoría de ellas hoy en mal estado. Se trata de un modelo similar, con un fuerte ángulo de inclinación, pero que presenta la novedad de tener un pequeño templo adosado a una de sus caras destinado a las ofrendas al faraón difunto (Fig. 5).

1.2. *Arquitectura del Periodo Tardío*

1.2.1. *La Época Saíta*

Tras la breve incursión asiria en Egipto y la expulsión de este pueblo por Psamético I de Sais, se sucede la época Saíta de la XXVI Dinastía, comenzando el denominado Periodo Tardío. La arquitectura de la Dinastía Saita no se conoce demasiado bien, pero sabemos que en esta etapa convulsa sus faraones no emprenden grandes proyectos sino que van a limitarse a culminar algunas obras o añadir elementos a los templos, palacios y otras formas monumentales. Podemos mencionar varios elementos nuevos, como es el uso de los pequeños muretes de albañilería en los espacios entre las columnas, elemento que se hará muy habitual en los periodos posteriores. También es llamativa la aparición de nuevas formas florales compuestas en los capiteles, que unen motivos vegetales a otros elementos en número variable, convirtiéndose en un tipo de columna muy popular en época grecorromana.

Existen varias construcciones destacadas de la Época Saita, sobre todo del ámbito funerario, que proceden tanto del Delta como del Alto Egipto. Es en la zona tebana donde encontramos los ejemplos más monumentales, como la

tumba de Mentuemhat, construida en ladrillo sin cocer. Llama la atención que en un momento de supuesta pobreza económica encontremos en la zona tumbas altos de funcionarios especialmente ricas. Se trata de una tumba con una curiosa disposición, con un pilono de entrada con forma de arco que sirve de acceso a un recinto amurallado donde se ubica un conjunto de tumbas, formando un complejo laberíntico de cámaras decoradas con textos funerarios jeroglíficos y multitud de representaciones en relieve de escenas votivas. Las habitaciones fúnebres se encuentran en un nivel subterráneo, al que se accede a través de una larga escalinata. Una de los rasgos comunes a estas tumbas saitas es la presencia de un patio que está más o menos al mismo nivel que las cámaras subterráneas, pero que por el contrario está abierto al cielo (Fig. 6). Mencionaremos también la tumba tebana del funcionario Shesbong, en Assasif, con un muro que delimita el recinto, cuyo lienzo tiene una curiosa decoración de entrantes y salientes que recuerdan a formas arquitectónicas de la Dinastía III, en Saqqara, al estilo de aquellos muros de cerramiento del tipo fachada de palacio. En definitiva, el arte saita refleja uno de los momentos críticos del arte egipcio en el que el país empieza a abrirse a nuevas influencias, si bien el artista suele retornar a los modelos del pasado en busca de su fuente de inspiración.

Figura 6. *Patio de la tumba de Mentuemhat, Época Saita.*

1.2.2. *De la XXVII a XXXI Dinastías*

Durante el reinado de Psamético III Egipto es conquistado por los persas a las órdenes de Cambises, sucediéndose el I Periodo Persa. Si la breve ocupación asiria apenas dejó huella en el arte egipcio no se puede decir lo mismo de la época persa. Esta dominación persa de Egipto, que se corresponde con la Dinastía XXVII, fue una etapa crítica en lo político y económico. No obstante, incluso en esos momentos se siguieron levantando templos, como el que manda construir Darío en el oasis de Kharga. Darío I se mantuvo frente a la tradición egipcia como un monarca sabio y constructor de templos, sin rechazar el legado cultural egipcio, aunque los restos arquitectónicos del periodo persa tienen sus propias pecularidades. Destacaremos el templo de Qasr el-Ghueita, en el oasis de Kharga, que se inicia en época de Darío I y estaba dedicado a la tríada tebana de Amón, Mut y Khonsu. El templo, que está siendo excavado y

estudiado por la misión americana de Universidad de Yale, se compone de un patio, una sala hipóstila, una sala transversal y tres pequeñas cámaras en la parte trasera, aunque algunas de sus estructuras parecen ser de época ptolemaica.

Figura 7. *Primer pilono del templo de Amón en Karnak, Nectanebo I.*

Mencionaremos también el gran templo de Hibis, al pie de los cerros de Bagauat, en las cercanías de la moderna ciudad de Kharga, dedicado al dios Amon-Re de Hibis (o Amenebis) y de Osiris. Se trata de un templo construido en piedra calcárea local que probablemente se inició en la Dinastía XXVI. El templo de Hibis está orientado siguiendo un eje este-oeste, y se compone de un pilono, un patio abierto, una sala con columna y por último el santuario. La mayor parte del edificio fue construido y decorado en el reinado de Darío I, con una decoración con escenas y relieves de distintas divinidades egipcias, siendo objeto de varias ampliaciones posteriores durante el reinado de Nectanebo II y en el Periodo Ptolemaico.

Las Dinastías XXIX y XXX están formadas por reyes egipcios que luchan por mantener la unidad del país en una época muy delicada. Destacaremos sobre todo los restos arquitectónicos de la XXX Dinastía, cuyos reyes Nectanebo I y Nectanebo II van a reactivar la política constructiva. No es de extrañar que la arquitectura de este periodo siga la tradición de la época saita, como en el uso de muros intercolumnios o en los complejos capiteles vegetales. La actividad constructiva de Nectanebo I fue muy amplia, tanto restaurando ruinosos templos existentes como edificando otros nuevos. Fue el responsable de erigir el primer pilono del templo de Amón en Karnak (Fig. 7) o el nuevo templo de Heracleópolis Magna, así como de realizar modificaciones en templos de Tanis, Menfis, Saqqara, Sais o Kharga. Este monarca va a construir también un pequeño templo en File, que se conoce como Quiosco de Nectanebo I, que destaca por ser uno de los monumentos más antiguos de este lugar. Se ubicaba en la zona del embarcadero, y consistía en una sala con columnas hathóricas entre las que se disponían los muros intercolumnios, los cuales se decoraban con escenas de ofrendas a los dioses.

De los monumentos del reinado de Nectanebo I nos interesa sobre todo uno por su novedad: el *mammisi* de Dendera, que inaugura una nueva tipolo-

Figura 8. Mammisi *de Nectanebo I, Templo de Dendera.*

gía (Fig. 8). Este término significa "Sala de nacimientos" y es empleado para designar al pequeño templo situado delante o junto a los grandes recintos sagrados. Se suponía que en este templo, de reducidas dimensiones, se producía la gestación y el nacimiento divino renovado del dios-niño, convirtiéndose el *mammisi* en un elemento fundamental de los templos ptolemaicos. Del de Nectanebo I en Dendera apenas se conservan restos pero sabemos que tenía un santuario triple abierto a una sala transversal, construído básicamente con adobe pero con un recubrimiento de piedra en el interior. Los muros de este *mammisi* fueron posteriomente decorados con relieves con temas de ofrendas a la diosa Hathor.

El rey Nectanebo II puede considerarse como el último faraón nativo egipcio, quien retornó a los valores tradicionales de su país en busca de la estabilidad y la protección de los dioses. Hay indicios de que construyó o restauró templos en más de cien lugares de Egipto, en una verdadera fiebre constructiva que va desde lugares como Edfú o Coptos, en el sur, a Behbeit el-Hagar en el Delta, pasando por el citado templo de Hibis en Kharga. Sin embargo en muchos de esos lugares las intervenciones debieron ser mínimas, con la colocación de estatuas o pequeños relieves. Entre todas las construcciones de Nectanebo II podemos citar el templo que construye en el oasis de Siwa, que contenía el célebre oráculo que Alejandro Magno consultaría.

El llamado II Periodo Persa es de corta duración, aunque supuso para Egipto un periodo de política opresiva cuya consecuencia fue la destrucción y saqueo de muchos monumentos. Afortunadamente la arquitectura egipcia resurgiría durante el posterior periodo de ocupación griega en Egipto.

2. Artes figurativas

2.1. *Las imágenes del III Periodo Intermedio*

2.1.1. *Las obras de las Dinastías Tanita y Libia*

Las artes figurativas de esta etapa van a verse afectadas, durante la XXI Dinastía Tanita, por la desaparición de las grandes tumbas reales y de los templos conmemorativos, que ya no se construyen en el área tebana sino en los recintos de los templos de Tanis, ciudad que embellecen con monumentos y con imágenes usurpadas de etapas anteriores. Además, el hecho de que los funcionarios no se entierren junto a sus reyes, sino en las tumbas familiares de la necrópolis local, redujo también la demanda de escultores y pintores. Esta circunstancia, unida a la destrucción de los escasos monumentos durante las guerras dinásticas y a las invasiones de pueblos extranjeros, hace que muchas obras no hayan llegado hasta nuestros días. La escultura privada de esta etapa muestra algunas imágenes colosales de gobernadores provinciales, mientras que las imágenes sedentes dobles desaparecen casi por completo en favor de las individuales, en cuyos rostros vuelve a aparecer la introspección.

El arte de las dinastías libias comienza con la XXII Dinastía, en la cual la estatuaria tiende a subrayar la elegancia de las imágenes alargando sus proporciones y dotándolas de un cuidadoso acabado. La creación de originales obras en metal perpetúa la tradición escultórica del Reino Nuevo, constituyendo el punto culminante del arte de esta época. En ella se ejecutan bronces de gran calidad técnica, vaciados en hueco, cuya superficie se enri-

Figura 9. *Estatua de la reina Karomama. III Periodo Intermedio, XXII Dinastía. París, Museo del Louvre.*

quece con engastes de otros metales, como el oro, la plata y el cobre. Entre todos ellos sobresale por su belleza la *Estatua de la reina Karomama*, del Museo del Louvre de París, creada para albergarse en su capilla del templo de Karnak (Fig. 9). Se trata de un bronce damasquinado con oro, plata y electro de la consorte divina de Amón, en el que destaca su delicado e idealizado rostro y la esbeltez de su cuerpo. El elegante diseño bordado de su ceñida vestimenta se ejecuta mediante la incrustación de los mencionados metales preciosos, al igual que las joyas con que se adorna.

Las imágenes exentas de los faraones libios llegadas hasta nuestros días son escasas e incompletas, destacando entre ellas la *Escultura de Osorkon II arrodillado ofrendando una estela*, imagen fragmentada, tallada en granito gris a tamaño natural, cuyo cuerpo se guarda en el Museo Egipcio de El Cairo mientras que la cabeza, con rasgos de comienzos del Reino Nuevo, se halla en el Museo de la Universidad de Pensilvania, en Filadelfia. Otra importante obra es la *Estatua de Osorkon III*, del Museo Egipcio de El Cairo y procedente del templo de Karnak, en la que se le representa semitumbado en actitud de sumisión a la divinidad.

Las estatuas de particulares, realizadas en piedras duras, son más numerosas que las regias, caracterizándose por su excelente factura y por su simplicidad compositiva. Las imágenes sedentes, como la *Estatua del visir Hor*, del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 10), son escasas y se ofrendan como exvotos en el templo de Karnak. En ella Hor aparece sentado con la pierna izqnierda doblada y retraída hacia el torso mientras que apoya la derecha en el suelo, postura bastante inusual en la estatuaria de anteriores reinos. Viste una corta falda, cubierta de inscripciones alusivas a sus títulos, y su afeitada cabeza y su rostro, delicadamente tallado, contrastan con la desproporción y la simplicidad formal de sus extremidades. De este mismo alto dignatario y museo se conserva la *Estatua cubo de Hor*, de cuya masa de granito negro, totalmente grabado con imágenes divinas e inscripciones, sobresale tan

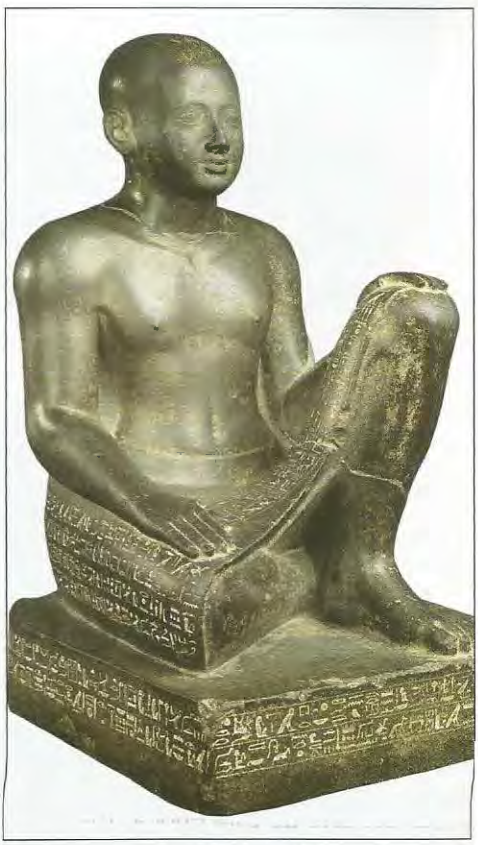

Figura 10. *Estatua del visir Hor. III Periodo Intermedio, XXII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

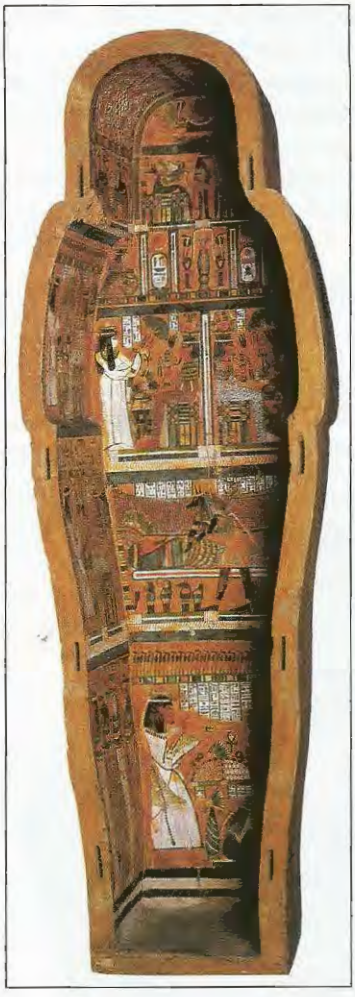

Figura 11. *Base del sarcófago momiforme de Djedhorefankh. III Periodo Intermedio, XXII Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

sólo la cabeza y someramente los brazos, evocando los modelos del Reino Nuevo.

En las tumbas de particulares la escultura en relieve incorpora elementos afines a los relieves de los templos, en los que se representan escenas con los dioses. Estos temas, presentes ya en los relieves y en las pinturas del Reino Nuevo, continúan ahora decorando las tumbas de esta etapa, si bien muestran escenas más modestas y de menor tamaño. La pintura pierde también el esplendor del anterior reino, quedando relegada a la decoración de manuscritos, estelas y sarcófagos. Estos últimos se siguen embelleciendo con escenas, dispuestas en registros, alusivas al mundo de ultratumba, siendo su repertorio iconográfico similar al que antes ornamentaba las paredes de los hipogeos, que en esta etapa no se decoran nunca. Un ejemplo de ellos es el *Sarcófago momiforme de Djedhorefankh*, superintendente de los altares del templo de Amon-Ra en Karnak, del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 11). Este ejemplar, con imágenes pintadas con vivos colores que destacan sobre un fondo rojizo, fue ejecutado durante la XXII Dinastía, distribuyéndose sus complejas escenas interiores, de carácter fúnebre, en registros superpuestos.

2.1.2. *La escultura regia y privada de la Dinastía Kushita*

La escultura exenta regia de la XXV Dinastía Kushita cuenta con importantes tallas en las que se perciben dos estilos claramente diferenciados: uno que perpetúa oficialmente la austera tradición tebana y otro, más realista, que refleja las vigorosas facciones étnicas características de este pueblo. Precisamente la combinación de elementos del pasado con otros totalmente inusuales es la característica esencial de las imágenes de esta dinastía. Al primer estilo, el tebano, corresponde la cabeza de la colosal *Estatua del faraón Shabaka*, procedente de Karnak y guardada en el Museo Egipcio de El Cairo, ejecutada en granito rosa. Influenciada por el clasicismo del Reino Medio, presenta detalles singulares como el doble *uraeus*.

muy del gusto de estos faraones. Al segundo estilo, el kushita, corresponde la *Cabeza del faraón Taharqa*, también procedente de Karnak y guardada en el mismo museo, cuyo redondeado rostro, de típicos rasgos negroides, es un claro ejemplo del realismo que impregna a algunas imágenes regias. La enorme estatua tallada en granito negro de este faraón, procedente de Gebel Barkal y del Museo de Jartum, es una de las piezas más destacadas de la estatuaria real a gran escala de la XXV Dinastía. Ambas imágenes responden a modelos muy similares, si bien el tratamiento realista del rostro que da el escultor al segundo ejemplo es algo más suave y convencional que el aplicado al primero.

La ausencia de representaciones de reinas se compensa en este momento con las de princesas, las cuales asumieron el papel de Divinas Adoratrices de Amón, cargo sacerdotal que implicaba el dominio de grandes posesiones. La más famosa de todas ellas es la *Estatua de la divina adoradora Amenirdis I*, del Museo Egipcio de El Cairo. Ejecutada en alabastro, muestra un estilo idealizante que suaviza las anchas facciones del rostro y las redondeadas formas corporales propias de la mujer nubia. La princesa está de pie en postura solemne, reservada originalmente para las estatuas masculinas, y se la representa con los atributos propios de su cargo. Otra escultura de consorte divina es la *Esfinge de Shepenupet II*, del Museo Egipcio de Berlín (Fig. 12). Tallada en granito negro, en ella se combina un modelo clásico con un rostro nuevo, que revela el origen nubio de la representada. En esta esfinge se mezclan elementos animales, como el cuerpo de león, con otros humanos, como el rostro femenino, enmarcado por la peluca de Hathor, y las manos, que sostienen un recipiente de culto a Amón provisto de inscripciones.

Figura 12. *Esfinge de Shepenupet II. III Periodo Intermedio, XXV Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

Figura 13. *Estatua de Hor, hijo de Ankhkhosu. III Periodo Intermedio, XXV Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

La estatuaria privada, procedente casi toda de Karnak, opta más por la postura de pie o arrodillada para las imágenes votivas que por la forma de estatua-bloque, modelo al que corresponde la *Escultura de Hor, hijo de Ankhkhosu*, del Museo Egipcio de El Cairo. En esta obra, realizada en esquisto (Fig. 13), este sacerdote tebano del dios Montu adopta la clásica postura surgida durante el Reino Medio, si bien más que encerrar su cuerpo en el bloque de piedra se permite que sobresalgan de él los pies y las manos, contrariamente a otras obras de este tipo. Este arcaísmo, junto con la peluca rizada que recuerda a los modelos de la XVIII Dinastía, caracteriza a alguna de las imágenes de este momento. Su elaborado e idealizado rostro y el soberbio acabado del cuerpo convierten a este ejemplar en una de las obras maestras del arte egipcio. Otro de los funcionarios más relevantes del clero tebano de esta dinastía, Harua, se hizo también retratar en una serie de obras, como en la *Estatua de Harua*, del Museo de El Cairo, en las que aparece sentado con una rodilla doblada delante del pecho, postura que, aunque inusual, se encuentra ya en algunas representaciones del Reino Antiguo y en imágenes de la XXII Dinastía, como la del Visir Hor. Este gusto por retomar algunos aspectos del pasado, introduciendo a su vez elementos nuevos, es uno de los caracteres que definen el estilo de las representaciones de la XXV Dinastía. Sin embargo, alguno de los realistas retratos del citado funcionario, de fatigado y avejentado rostro y cuerpo, preludian las imágenes de la siguiente dinastía.

La maestría escultórica de este momento se percibe también en las estatuas de algunos altos funcionarios tebanos, como en las del sacerdote del dios Amón Montuemhat, quien vive en el momento de transición entre la XXV y la XXVI Dinastía. De él restan aproximadamente una docena de obras, ejecutadas en diferentes materiales, en las que aparece con distintas posturas y atuendos. De

la escultura de *Montuemhat descubierto*, del Museo de El Cairo, tan sólo queda la cabeza y los hombros. En ella se le muestra con un atípico peinado y con un anciano y realista rostro, muy similar al del retrato de su predecesor Harua, constituyendo una de las mejores efigies del momento. Su dura expresión posiblemente sea debida a las responsabilidades de su cargo y a las difíciles condiciones de supervivencia impuestas por los asirios tras el saqueo de Tebas y el posterior establecimiento del nuevo faraón saíta en el norte del país.

Las estatuas de pie, en la tradicional pose masculina de comenzar a caminar, retornan al modelo de las imágenes regias del Reino Medio, lo que se manifiesta en la inclusión del faldellín plisado, del cinturón con inscripciones y en la idealización del rostro, de somero tratamiento con objeto de suavizar la fisonomía negroide del representado. Uno de los mejores ejemplos es la *Estatua de Montuemhat*, del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 14), ejecutada en granito gris. En ella aparece de pie, en actitud real, con los brazos pegados a lo largo del cuerpo, los puños cerrados y el abdomen modelado a la manera de las imágenes regias de la XII Dinastía. Viste faldellín plisado sujeto mediante un cinturón con inscripciones alusivas a su nombre y títulos de alto funcionario y lleva sobre la cabeza una peluca rizada, propia de la moda del Reino Nuevo. Las rotundas y convencionales formas corporales contrastan con la realista caracterización de su rostro, de dura expresión. Tanto la base de la escultura como la pilastra dorsal en que ésta se apoya están cubiertas con inscripciones que aluden a fórmulas de ofrendas a diversas divinidades.

Figura 14. *Estatua de Montuemhat. III Periodo Intermedio, XXV-XXVI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Los relieve de las grandes tumbas kushitas son escasos debido a sus malas condiciones de conservación. Los diseños tienden a resucitar los modelos del pasado, si bien se percibe en ellos un amaneramiento y un eclecticismo a la hora de combinarlos. En la *Estela de granito del faraón Pianjy*, hallada en el templo de Amón en Gebel Barkal y guardada en el Museo Egipcio de El Cairo, aparece su conquista de Egipto y el sometimiento de sus gobernantes. En uno de los relieves de dicho templo se talla una procesión

de hombres, con las típicas cabezas redondas de las imágenes de esta etapa, los cuales conducen delgados caballos de largas patas. Otro de los relieves más representativos de este momento, del Museo Brooklyn de Nueva York, procede de la rica tumba de Montuemhat y está tallado en piedra caliza con precisos y marcados contornos. Los muros de este importante enterramiento se hallaban cubiertos con magníficos paneles repletos de diversos temas, una parte de los cuales han pasado a formar parte de las colecciones europeas y americanas. En el de la *Mujer sentada acunando a un niño bajo un algarrobo* (Fig. 15), destacando su artificiosa forma de cruzar las piernas y el diseño de los árboles. Ambos motivos contrastan con la fluidez del modelo original en el que se inspira, procedente de la tumba de Menna de la XVIII Dinastía.

Tras la conquista de Egipto por los asirios, quienes desplazan a los gobernantes kushitas, en los relieves de esta nueva etapa es fácil detectar una peculiar forma de ejecutar la anatomía humana, respecto al tradicional tratamiento egipcio de la musculatura, que evoca las imágenes asirias contemporáneas. En ellas, la talla de los brazos y de las piernas recibe una especial atención no constatada en etapas anteriores.

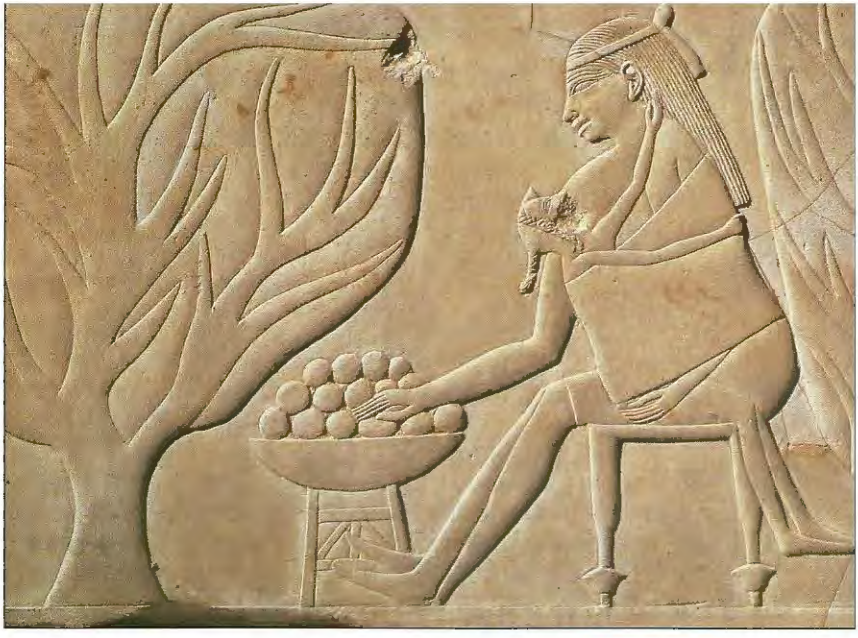

Figura 15. *Relieve mural de la Tumba de Montuemhat. Periodo Tardío, XXV-XXVI Dinastías. Nueva York, Museo Brooklyn.*

2.2. *Las imágenes del Periodo Tardío*

2.2.1. *El clasicismo escultórico de la Dinastía Saíta*

Pese a la presencia de obras inspiradas en los modelos del Reino Nuevo, durante la XXVI Dinastía Saíta existen numerosas otras imbuidas de la tradición escultórica de las imágenes del Reino Antiguo que fueron creadas para las construcciones de Saqqara y Gizeh. Por esta razón se suele aplicar la denominación de "arte neomenfita" al de esta etapa, por imitar con precisión sus cánones artísticos. En este sentido el clasicismo saíta representa un esfuerzo consciente por contrarrestar las influencias introducidas por el componente extranjero de las anteriores dinastías, a partir de la recuperación de la tradición milenaria autóctona, con objeto de afirmar la legitimidad del gobierno de sus soberanos.

Las artes figurativas mantienen el grado de calidad logrado en los periodos precedentes, ejecutándose estatuas y relieves en piedras oscuras y duras muy pulidas, de un refinado nivel artístico, en las que se muestran a dioses, reyes y altos funcionarios del estado, en ocasiones con poses algo rígidas. Entre las imágenes de divinidades sobresale la *Estatua de la Diosa Thueris*, del Museo Egipcio de El Cairo, singular obra de esquisto verde y magnífico acabado, procedente del templo de Karnak, que representa a la diosa de la fecundidad y de los partos (Fig. 16). Tiene cabeza de hipopótamo, cola de cocodrilo, garras de león y brazos humanos y se alza sobre sus patas traseras, que finalizan en garras de felino. Sus brazos, acabados también en felinas garras, se apoyan sobre dos lazos de la diosa Isis dispuestos lateralmente a modo de signos jeroglíficos. En origen esta híbrida imagen, que se poya sobre una columna dorsal con inscripción dedicatoria, llevaba sobre la peluca la corona de la diosa Hathor, de la cual actualmente sólo resta su soporte cilíndrico.

Figura 16. *Estatua de la Diosa Thueris. Periodo Tardío, XXVI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

Las escasas estatuas exentas de los faraones saítas reflejan el alejamiento del estilo de la corte del norte con respecto al carácter realista de las anteriores imágenes de la región tebana, delatando una cierta falta de espíritu, pese a la maestría y sofisticación con que los escultores siguen trabajando los

duros materiales con que las realizan. Estas obras, la mayoría fragmentadas, destacan por su excelente calidad, como se constata en la *Cabeza de una estatua del faraón Amasis,* del Museo Egipcio de Berlín (Fig. 17), realizada en esquisto verde. Su estructura formal participa del canon tradicional de las imágenes regias del Reino Antiguo, si bien detalles como el fragmentado doble *uraeus,* la práctica desaparición de la línea cosmética en los extremos de los ojos y la ausencia de barba postiza constituyen elementos ajenos a la antigua tradición regia. En ella la perfección con que el escultor ha pulido la superficie de la piedra y la precisión del trazado lineal de todos sus detalles contrastan con el sereno rostro del monarca, cuyos idealizados rasgos no dejan traslucir su personalidad.

La estatuaria privada refleja la importancia que adquieren en esta época los funcionarios de rango elevado, cuyas imágenes adoptan posturas y expresiones de sereno aplomo, propias del Reino Antiguo. En sus representaciones destaca la elegancia y la suavidad de las formas, la perfección del acabado de la superficie, la estilización de los sonrientes rostros y la introducción de modelos nuevos, renunciándose inicialmente al componente realista que caracterizaba a las obras de la dinastía kushita. No obstante, al acabar la Dinastía Saíta se observa un regreso a dicha tradición, combinándose en las facciones de los rostros una delicada sonrisa, conocida como sonrisa saítica, con las arrugas y

Figura 17. *Cabeza de estatua del faraón Amasis. Periodo Tardío, XXVI Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

los rasgos propios de la edad avanzada de los personajes representados, algunos de los cuales se caracterizan por tener una dura expresión.

Entre las obras merecen citarse la *Gran estatua arrodillada de Wahibre*, del Museo Británico de Londres, imagen votiva de basalto negro cuyo suave modelado contrasta con la forma cúbica del santuario abierto, con la imagen de Osiris en su interior, que descansa sobre sus rodillas. Otros destacados ejemplos son la *Estatua de Petamenofis sentado* y la *Estatua sedente de Petamenofis sentado como escriba*, del Museo Egipcio de El Cairo, esculturas realizadas la primera en alabastro y la segunda en cuarcita. En esta última Petamenofis se encuentra sentado en el suelo, con las piernas cruzadas y los útiles del escriba en la mano, mostrando un redondo rostro y unas rotundas formas corporales que se relacionan estrechamente con la estatuaria del Reino Antiguo. En la *Estatua del escriba Nespakashuti*, ejecutada en esquisto verde y del mismo museo (Fig. 18), éste aparece también sentado como un escriba, con amplio

Figura 18. *Estatua del escriba Nespekashuti. Periodo Tardío, XXVI Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.*

torso y piernas cruzadas, si bien detalles como la estrecha cintura, la curva del tórax, las anchas caderas y la peluca sin raya la alejan del patrón clásico de dicho reino. Sin embargo, la clase de piedra empleada, el tratamiento de los detalles, la precisión del contorno y el acabado de la superficie se corresponden plenamente con los caracteres distintivos de la estatuaria de esta época, constituyendo esta obra un claro exponente del alto grado de calidad artística al que llegaron los escultores saítas. Otra interesante imagen es la *Estatua de Hathor con Psamético*, hallada eu la tumba de este sacerdote-escriba jefe en Saqqara, cuya composición sigue un esquema, procedente de la estatuaria real, en el que la diosa, con rasgos bovinos, le protege al colocarle de pie delante de ella.

Además de las mencionadas obras, es preciso hacer referencia a los singulares retratos de ancianos, ejecutados en piedra verde, como el del Museo de Bellas Artes de Boston o el del Museo Egipcio de Berlín. El primero está concebido con mayor severidad y es de menor tamaño que el segundo, conocido con el nombre de *Cabeza verde* (Fig. 19). Ambas obras son de datación controvertida, al fecharlas algunos investigadores en época saíta mientras que otros consideran que se hicieron cuando Egipto se hallaba bajo el dominio persa e, incluso, en plena etapa ptolemaica. En cualquier caso se trata de auténticos retratos, pulidos con gran esmero, que ofrecen un magistral tratamiento plástico del rostro, especialmente en la zona de las cejas y de los ojos, y no de obras de esquemáticos rasgos. En la escultura del Museo Egipcio de Berlín, su realismo formal se constata en la maestría con que el escultor aborda el tratamiento de la estructura ósea de la cabeza, perceptible bajo la piel. La exactitud con que se tallan los detalles del rostro ilustra la influencia de los antiguos modelos egipcios, al mismo tiempo que entronca con las formas que caracterizarán a la

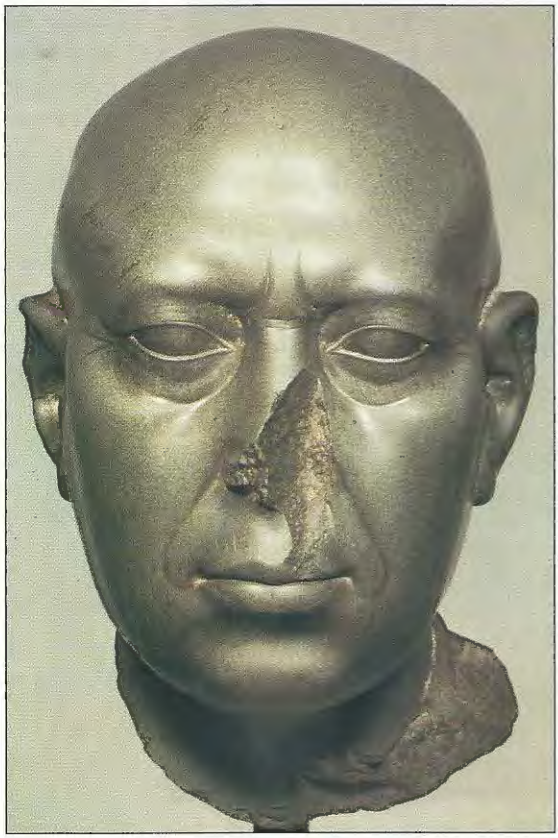

Figura 19. *Cabeza Verde. Periodo Tardío, XXVI Dinastía. Berlín, Museo Egipcio.*

posterior retratística greco-romana. Por último, el arte saíta fabrica interesantes esculturas de animales en bronce, material en el que se realizan también numerosísimas estatuillas de dioses y de animales sagrados de diferentes dimensiones. Las refinadas figuras de gatos, frecuentemente enjoyados, y de halcones, monos, ibis y perros demuestran la maestría con que el artesano capta la esencia de estos seres.

Los relieves de la XXVI Dinastía participan de las mismas elegantes formas y acabado que la escultura exenta, si bien en ocasiones las composiciones resultan amaneradas, al ser una copia ajena a la vitalidad de los modelos en los que se inspiran. Las tallas neomenfitas de las tumbas de Saqqara y Gizeh imitan con precisión a las de las paredes de las tumbas antiguas, mientras que las de los enterramientos tebanos suelen buscar temas ajenos a la antigua tradición de la región. En todos ellos se mantiene el afán por mostrar la idiosincrasia de las imágenes exentas de esta etapa, permaneciendo este rasgo en las obras ejecutadas hasta finales del Periodo Tardío. Un ejemplo de relieve regio es la *Losa de Psamético I*, del Museo Británico de Londres, donde, como detalle peculiar, aparecel faraón con una prominente cabeza en la que se exagera la longitud del cráneo.

2.2.2. *Las artes figurativas desde la XXVII a la XXXI Dinastías*

La conquista de Egipto por los persas durante el reinado de Psamético III generó una nueva reacción de repliegue de la sociedad egipcia hacia antiguas etapas de su milenaria cultura. El elaborado estilo del periodo saíta perduró a lo largo de todo el Periodo Tardío, si bien no está claro que siguiera desarrollándose sin interrupciones durante la oscura fase de la XXVII Dinastía Persa y en los débiles reinados de la XXVIII y XXIX Dinastías. Tras la instauración de la XXX Dinastía sus soberanos imitaron conscientemente dicho estilo, aunque no de una manera estática sino imprimiendo en él una evolución propia de la nueva época. Las estatuas de esta dinastía se distinguen de los modelos saítas por sus redondeados cuerpos, por la inclusión de algún elemento propio de la indumentaria persa y por el tratamiento dado a sus rostros. En ellos se mantiene la introspección de la etapa anterior, si bien se les dota de una expresión de mayor resignación y de un tratamiento más libre de los rasgos de los ojos y de las cejas. El pulido extremo de la superficie de las esculturas, ejecutadas con la dura diorita de color negro, es también uno de los caracteres más significativos de las obras de este periodo.

Las imágenes exentas completas de carácter regio son escasas, permaneciendo el tradicional modelo de representación del soberano bajo la protección de un dios con forma de animal, como en la *Estatua del faraón Nectanebo II protegido por el halcón de Horus*, del Museo Metropolitano de Nueva

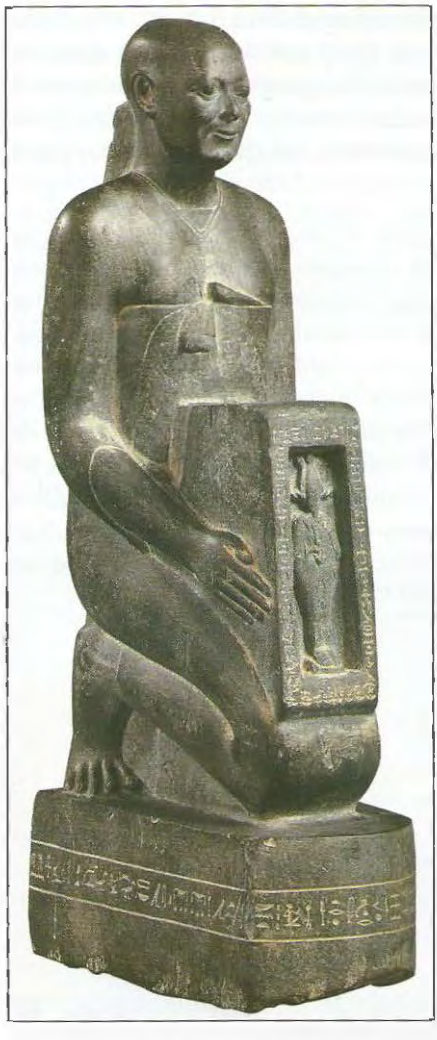

Figura 20. *Estatua naóforo de Psammetiksaneith. Periodo Tardío, XXVII-XXXI Dinastías. El Cairo, Museo Egipcio.*

York. Procedente de Heliópolis, en ella al monarca se le esculpe con sus atributos, de pie en actitud regia, entre las patas de dicha ave.

En la estatuaria privada predominan las imágenes de funcionarios y sacerdotes, arrodillados o de pie, que sostienen entre las manos una o varias figuras de dioses o bien un tabernáculo, en cuyo interior se ubican sus imágenes, tipo que surge durante la XIX Dinastía y se mantiene en época saíta. Estas obras, ejecutadas con gran destreza y materiales similares a los de la estatuaria regia, muestran al representado con una mayor suavidad y emocionalidad en el rostro, no desprovisto en ocasiones de un cierto hieratismo, como sucede en la *Estatua naóforo de Psammetiksaneith*, del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 20). Esta escultura se inscribe dentro de la tradición realista, lo que se percibe claramente en el tratamiento de los rasgos de su sonriente rostro y en su rapada cabeza. Psammetiksaneith se viste con una fina túnica con escote en pico, sobre la que se anuda un largo tejido ante del pecho, y con sus manos sujeta un tabernáculo con la figura del dios Osiris. Tanto la base de la escultura como el edículo del dios sirven como receptáculo de inscripciones jeroglíficas alusivas al representado. Otra obra procedente de Karnak es la realista *Escultura de Osirwer*, del Museo Brooklin de Nueva York, cuyas manos sostiene las figuras divinas de la trinidad tebana.

Los relieves de esta etapa participan de la pericia técnica y de la tendencia al tratamiento redondeado de los cuerpos y de los rostros de la escultura exenta, destacando el modelado de la prominente barbilla, de los labios y de la punta de la nariz. Estos caracteres se manifiestan en varias obras, como en el *Relieve de Nectanebo I*, del Museo Británico de Londres, donde el monarca aparece arrodillado con suaves rasgos que delatan una cierta frialdad en el tratamiento de los volúmenes. Lo mismo se constata en el *Relieve del faraón Nectanebo II abrazado por Isis*, ejecutado piedra caliza y guardado en el Museo

del Louvre de París, en cuyos rostros, dispuestos de perfil, se detectan los citados caracteres. Merece también mencionarse el *Bajorrelieve de la tumba de Thanufer,* del Museo Brooklin de Nueva York, en el que participan hombres y mujeres que llevan sobre sus hombros ofrendas sepulcrales de animales, los cuales se intercalan en la escena procesional entre ellos. El suave tratamiento del modelado corporal de las mujeres, aparentemente desnudas, evoca el repertorio formal del Reino Nuevo.

Por último cabe citar el *Bajorrelieve de Horthotep*, del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 21), en el que este alto sacerdote de Buto, sentado sobre su asiento, recibe una procesión de portadores de ofrendas, siguiendo el modelo artístico tradicional que decora las estancias fúnebres egipcias desde tiempos remotos. No obstante, el tratamiento espacial difiere de los modelos antiguos al cubrirse parcialmente el vacío existente entre las figuras de los adultos con imágenes de niños, animales y plantas, colocados todos ellos más libremente que en dichos modelos, lo que otorga un mayor realismo y naturalidad a la escena. Lo mismo se percibe en el tratamiento de las facciones de los rostros y en el modelado de los cuerpos, más llenos y con curvas más acentuadas, que acusan los profundos cambios experimentados en esta época en la sociedad egipcia a raíz del contacto con otros pueblos extranjeros.

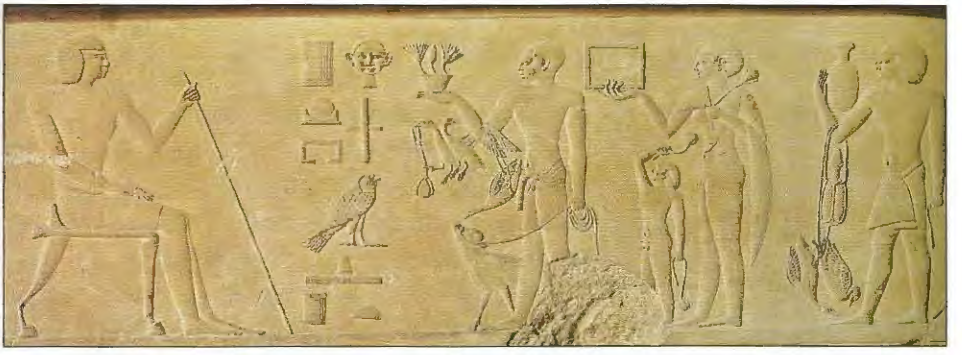

Figura 21. *Relieve mural de la Tumba de Horthotep. Buto. Periodo Tardío, XXX Dinastía. El Cairo, Museo Egipcio*

Tema 7

ARTE DEL PERIODO PTOLEMAICO

Cruz Martínez de la Torre
Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

Introducción histórica
1. Arquitectura *(Inmaculada Vivas Sainz)*
   1.1. Alejandría: un nuevo modelo de ciudad
   1.2. Los grandes templos ptolemaicos
      1.2.1. Edfú
      1.2.2. Dendera
      1.2.3. Filé
      1.2.4. Otros templos ptolemaicos
2. Artes figurativas *(Cruz Martínez de la Torre)*
   2.1. La dualidad estilística de los nuevos modelos greco-egipcios
   2.2. El ocaso de las artes figurativas egipcias: la Época Romana

Introducción histórica

A finales de la XXXI Dinastía los ejércitos persas fueron derrotados por las tropas de Alejandro Magno, iniciándose una nueva fase de la historia egipcia que suele ser considerada como un periodo de decadencia en comparación con los momentos de esplendor cultural del tercer y segundo milenio a.C., ya que a nivel político Egipto depende cada vez más de los pueblos vecinos. Sin embargo su supremacía espiritual se sigue manteniendo, lo que se refleja en la vitalidad de su cultura.

En el año 332 a.C. el ejército de Alejandro de Macedonia derrota al rey persa Darío III y un año después conquista el territorio egipcio poniendo fin al dominio de los sátrapas persas, convirtiéndose Egipto a partir de ese momento en parte del mundo helénico. Alejandro Magno fue reconocido por el orá-

culo de Amón en Siwa como heredero de todos los faraones, coronándose en Menfis y fundando la ciudad de Alejandría en el Delta del Nilo. Esta nueva capital se convertiría en la residencia de todos los monarcas macedonios, así como en el mayor centro del saber y de las artes de Egipto. Los sucesores de Alejandro asumieron completamente la civilización egipcia, haciéndose coronar como faraones del Alto y Bajo Egipto.

A lo largo de este periodo las formas artísticas egipcias entran en contacto con el espíritu helénico, conviviendo simultáneamente la cultura helenística y la egipcia. No obstante, Egipto mantuvo mayoritariamente sus antiguas costumbres, sobre todo en la región del Alto Egipto, desarrollándose un arte heredero de la tradición faraónica de la XXX Dinastía cuyos modelos aún eran populares. Estas realizaciones coexistieron con las producciones típicamente helenísticas patrocinadas por los monarcas de la corte de Alejandría. Pese a todos los intentos de integración, ni los reyes de la Dinastía Macedónica ni los de la posterior Dinastía Ptolemaica consiguieron lograr la fusión de ambas culturas, tal como había sucedido en épocas anteriores.

Durante el posterior dominio romano de Egipto, a partir del año 30 a.C., Egipto seguiría conservando en buena medida su propia herencia cultural y su religión, a pesar de que dejó de ser una unidad independiente, pasando a ser provincia romana.

1. Arquitectura

1.1. *Alejandría: un nuevo modelo de ciudad*

La conquista de Egipto por parte de Alejandro Magno marca el inicio de una nueva etapa para el país, en la que entrarán en contacto la cultura griega y la egipcia, un proceso que se deja sentir en el arte. Alejandro Magno será reconocido como hijo de Amón por el oráculo de Siwa, donde levantaría un templo, haciéndose coronar faraón egipcio, aunque el fervor por el culto antiguo y la religión tradicional egipcia no fue más que una mera apariencia.

Se va a producir la fundación de una nueva ciudad, Alejandría, según el modelo de *polis* griega y se traslada la capital a una ubicación hasta entonces poco habitual, como era la costa mediterránea. Antes de continuar con su conquista de Asia Menor, Alejandro va a encargar la construcción de la ciudad a sus dos arquitectos, Dinocrátes de Rodas y Sóstrato, para que construyesen los muros de la nueva ciudad, la cual albergaría en su interior los edificios civiles, el ágora y los santuarios. La mayoría de las grandes construcciones de Alejandría hoy día han desaparecido y otras se encuentran sumergidas en el mar. La creación de las infraestructuras urbanísticas comenzaría a marchas forzadas, siendo el mayor desafío técnico la fabricación de un largo dique que conecta-

ría la isla de Faro con la costa alejandrina, dique que se conoce con el nombre de Heptatastion y que fue diseñado por Dinocrates de Rodas. Tras la construcción del dique se conformaron dos puertos: el Gran Puerto, hacia el este, y el *Eunostos*, o Puerto del Buen Regreso, al oeste.

En la construcción de la ciudad destaca la imponente muralla, con casi dieciséis kilómetros de largo, en cuyo interior se dispuso una trama urbanística, siguiendo un plano hipodámico, que no está orientada a los puntos cardinales sino ligeramente girada para beneficiarse de los vientos del norte. En esa cuadrícula regular de calles se distinguen dos vías principales: la vía Canopa y la calle de Soma, ambas decoradas con columnas de mármol y pavimentadas con bloques de granito.

A la muerte de Alejandro Magno la ciudad de Alejandría no estaba terminada y su proyecto fue continuado por su sucesor Ptolomeo I. Durante su reinado se inició la construcción del gran faro de la isla de Faro, considerado como una de las siete maravillas del mundo, que fue diseñado por Sostrato de Cnidos y levantado en su mayor parte durante el posterior reinado de Ptolomeo II. Se trata de una gran obra de ingeniería que pudo tener ciento veinte metros de altura, siendo el resultado de la superposición de tres tipos de plantas: la cuadrada, la octogonal y redonda. Ptolomeo I destaca también por la erección de nuevos templos para dos nuevos cultos alejandrinos. El primero es el *Serapeum* o templo de Serapis, una deidad greco-egipcia, que se convirtió en el dios protector de la monarquía ptolemaica. El *Serapeum* de Alejandría se construyó a imitación del de Menfis para albergar la estatua del culto del dios, edificándose sobre una gran plataforma de más de cien esca-

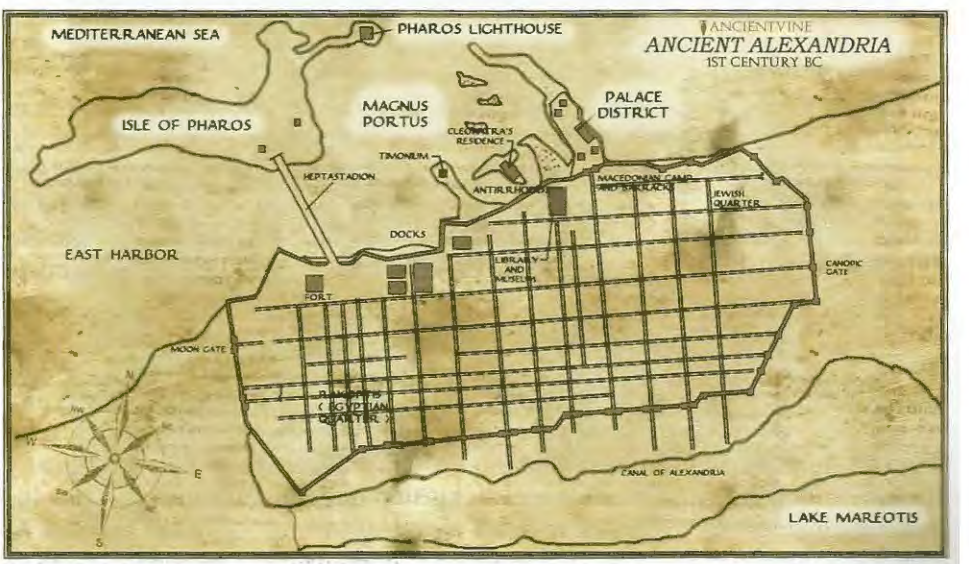

Figura 1. *Plano de la ciudad de Alejandría, Época Ptolemaica.*

lones, con un vistoso exterior de mármol y pintado en el interior. El segundo templo estaba dedicado a la propia figura de Alejandro Magno como genio guardián de la ciudad que lleva su nombre. Desde el punto de vista urbanístico Alejandría se configuró como una ciudad totalmente diferente a las del resto de Egipto, estando marcada además por el carácter comercial como puerto marítimo del Mediterráneo. La ciudad sufrirá numerosas modificaciones a lo largo del Periodo Ptolemaico y también durante la posterior ocupación romana, incluyéndose nuevas edificaciones, aunque siempre se va a mantener en gran medida el trazado en cuadrícula en su planificación urbana (Fig. 1).

1.2. *Los grandes templos ptolemaicos*

Es sin duda la arquitectura religiosa lo más destacado de las construcciones ptolemaicas, donde se alcanzaron las cotas más altas del arte greco-egipcio. Se van a levantar grandes templos, como el de Dendera o los de Komombo, Edfú, Esna o Filé, decorados con bellos relieves e inscripciones, pero que en realidad carecen del antiguo significado. Son construcciones que copian el arte faraónico pero que se separan de las antiguas creencias religiosas, a pesar de que los reyes ptolemaicos restaurasen y construyesen numerosos templos probablemente intentando ganarse el favor del clero.

1.2.1. *Edfú*

El templo mejor conservado de todos de esta época es el de Edfú, en el Alto Egipto al sur de Tebas, que destaca por su monumentalidad y simetría. Su excelente estado de conservación se debe a que desde su abandono fue cubriéndose de sedimentos que protegieron su estructura y sus relieves, que quedaron ocultos bajo la arena hasta el siglo XIX d.C. En Edfú existía ya un templo del Reino Nuevo, pero durante el reinado de Ptolomeo III Evérgetes I se inicia la construcción del nuevo templo dedicado al dios Horus, que se prolongará durante los reinados de varios de sus sucesores. En cuanto a su disposición el templo de Edfú sigue la distribución tradicional egipcia de elementos, conformándose como un destacado ejemplo de templo ptolemaico: el pilono, el patio, las dos salas hipóstilas, una cámara de ofrendas, la sala central y el santuario (Fig. 2). Además un pasillo o deambulatorio discurre entre el muro exterior y el edificio del templo, con un papel defensivo que queda subrayado por los vierteaguas en forma de león, que debía alejar las tormentas y todo lo malo. Al acceder al templo el visitante se encuentra con las dos grandes torres simétricas del pilono (Fig. 3), decoradas con relieves, divididas en cuatro pisos con

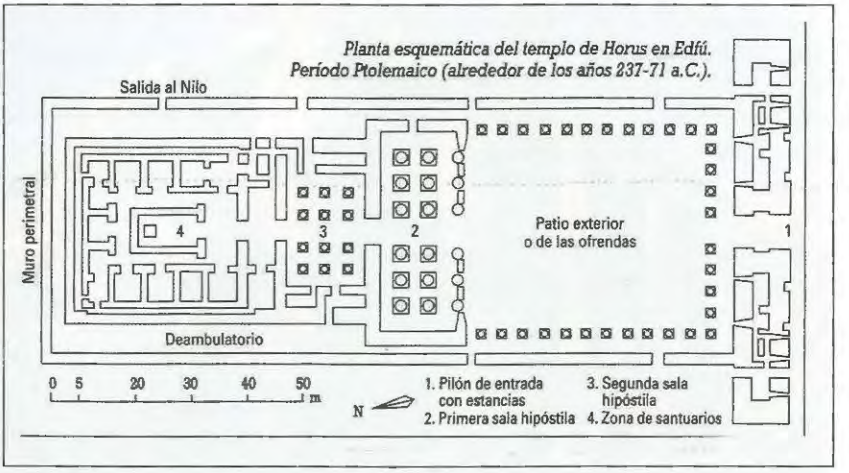

Figura 2. *Planta del templo de Edfú, Época Ptolemaica.*

cámaras interiores conectadas por una larga escalera interior. Antes de llegar al pilono existe otra edificación que merece mencionarse, el llamado *mammisi* levantado en el reinado de Ptolomeo IX Soter I (Fig. 4), y que, como ya mencionamos al hablar de la arquitectura del Periodo Tardío, era el lugar es donde anualmente se renovaba el misterio del nacimiento de Horus.

Figura 3. *Pilonos de entrada, Templo de Edfú, Época Ptolemaica.*

Figura 4. *Mammisi de Ptolomeo IX Soter I, Templo de Edfú, Época Ptolemaica.*

Tras el pilono se llega a un inmenso patio abierto con columnas en tres de sus lados (Fig. 5), dejando libre de columnas el lado que nos conduce a la primera sala hipóstila, una sala cubierta con doce impresionantes columnas con

Figura 5. *Patio con columnas, Templo de Edfú, Época Ptolemaica.*

capiteles compuestos. Delante de la fachada de la sala hipóstila se encontraba la estatua de culto de Horus, en su habitual forma de halcón (Fig. 6). Dos pequeñas habitaciones con columnas se disponen junto a la entrada de esta primera la sala hipóstila, una de ellas destinada a los ritos de purificación de los sacerdotes y otra utilizada como biblioteca. A continuación se llega a la segunda sala hipóstila, o sala de los festivales, la parte más antigua del templo y de

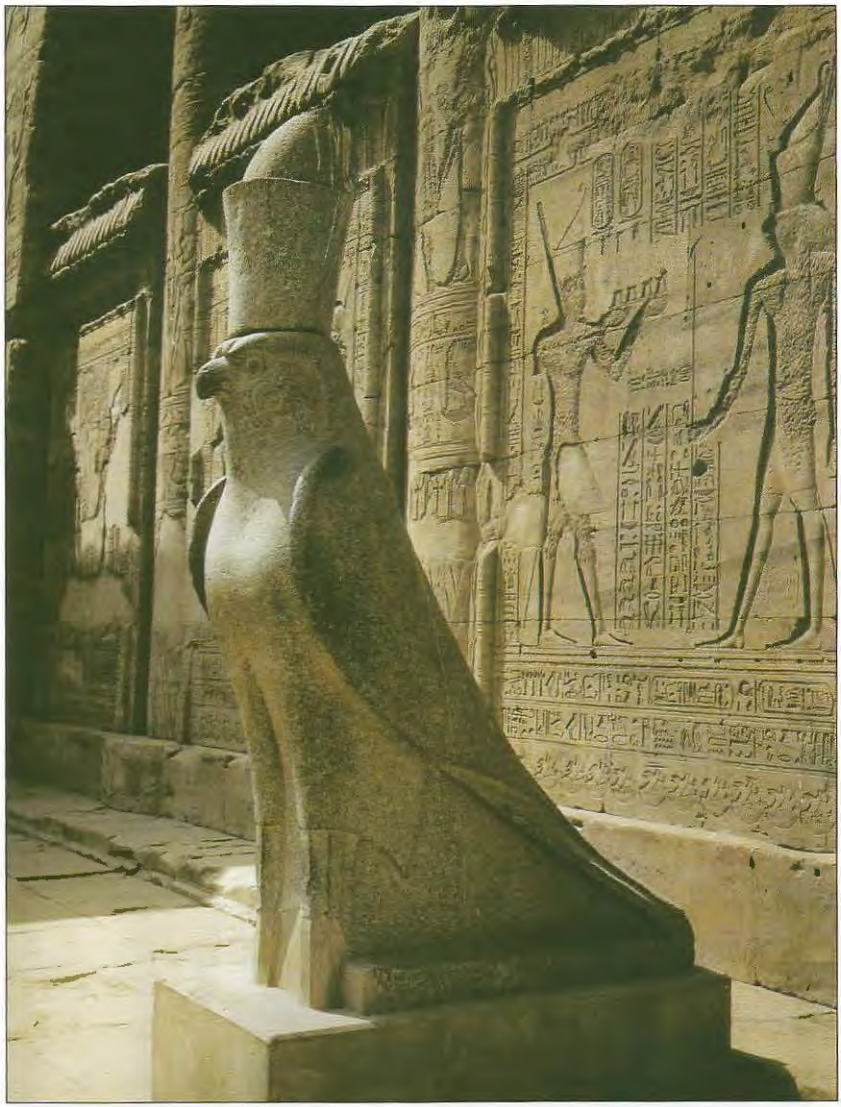

Figura 6. *Imagen de Horus, delante de la fachada de la sala hipóstila, Templo de Edfú, Época Ptolemaica.*

menor tamaño que la anterior, donde se disponen doce columnas con formas vegetales en su parte inferior (Fig. 7). Siguiendo la tradición del templo egipcio las estancias son cada vez más pequeñas y están menos iluminadas, hasta llegar a la sala más sagrada que recibe la iluminación sólo desde el eje. Entre las columnas y en el techo había pequeñas aberturas que dejaban pasar la luz de manera tenue en algunas habitaciones, creándose un ambiente de penum-

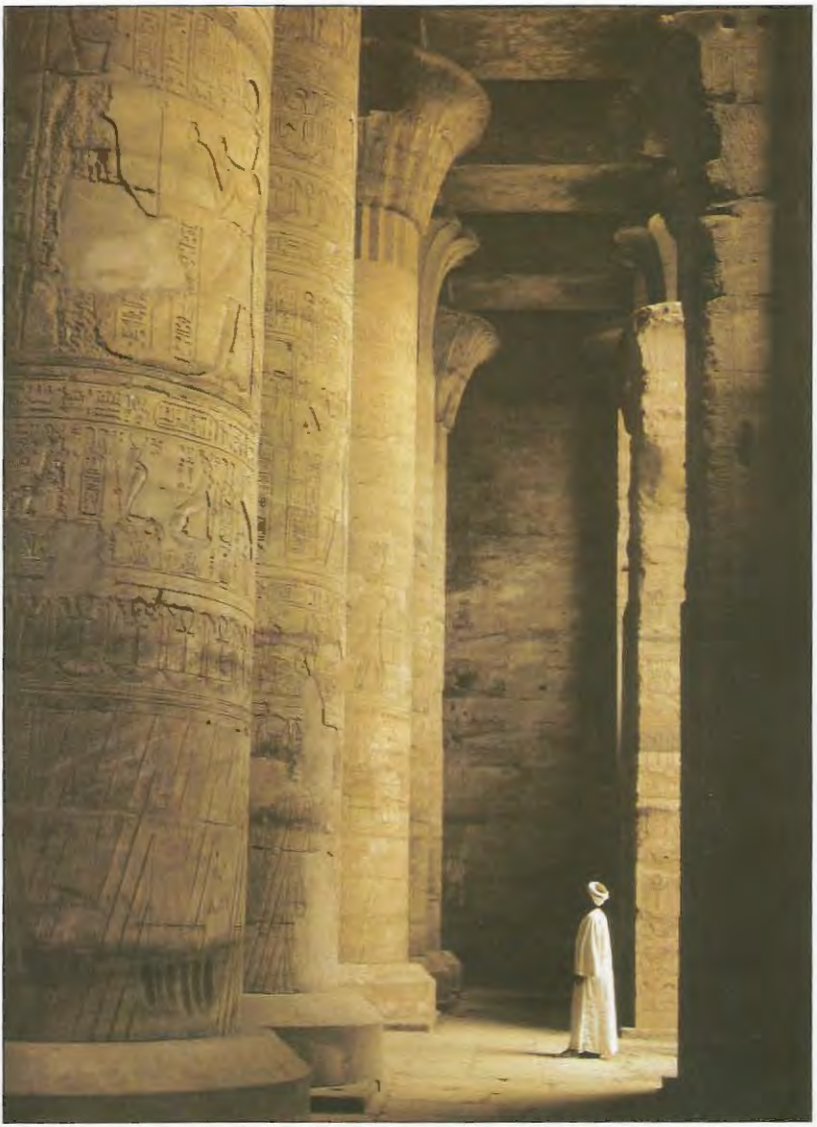

Figura 7. *Columnas de la segunda sala hipóstila del Templo de Edfú, Época Ptolemaica.*

bra muy acorde con el carácter sagrado del edificio. A cada lado de la segunda sala hipóstila se construyeron dos pequeñas habitaciones para ofrendas y el laboratorio donde se preparan los productos utilizados en los ceremoniales.

Más allá de las salas hipóstilas se ubica una sala transversal destinada a las ofrendas, que da paso al vestíbulo y al santuario. En ese recóndito lugar sagrado estaba el *naos*, un bloque de granito gris donde se colocaba la imagen de Horus que parece ser de la época de Nectanebo II, y delante de él se halla un pedestal de piedra que quizás servía para depositar la barca sagrada. El santuario está rodeado por una serie de capillas, entre las que mencionaremos las dedicadas a Min, Osiris, Jonsu, Hathor y Ra. En el lado este del santuario se encontraba una puerta que se abría a un pequeño patio donde se encontraban las escaleras para acceder al tejado del templo, donde se llevaban a cabo los rituales del festival del año nuevo.

1.2.2. *Dendera*

El Templo de Hathor en Dendera es el último de los grandes templos ptolemaicos y fue terminado en época romana. Dicho templo se encuentra dentro de un gran complejo religioso donde se hallan otras construcciones anteriores. El templo ptolemaico se construye sobre uno anterior que parece remontarse al Reino Antiguo, que fue restaurado por distintos reyes del Reino Nuevo, como Tutmosis III, o Ramsés II. Como muchos templos egipcios está orientado hacia el Nilo y ocupa la parte central del recinto sagrado delimitado por un muro. Su planta es muy similar a la del templo de Edfú, aunque carece de la columnata en el patio de acceso y de los tradicionales pilonos. La simétrica fachada de la sala hipóstila se compone de seis robustas columnas con capite-

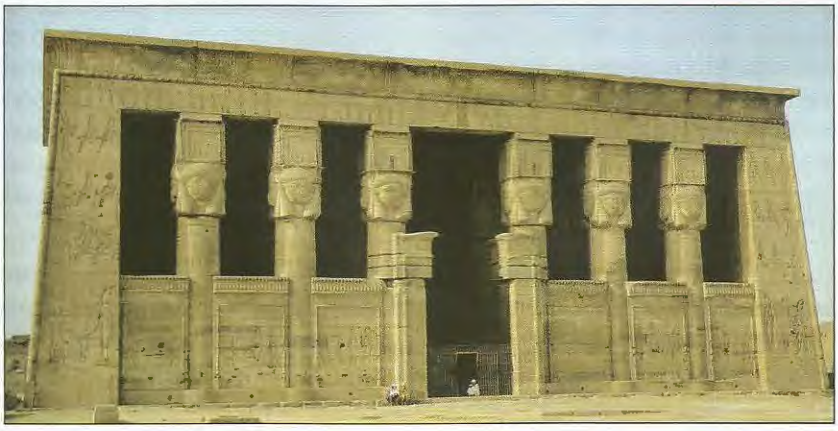

Figura 8. *Fachada del templo de Hathor en Dendera, Época Ptolemaica.*

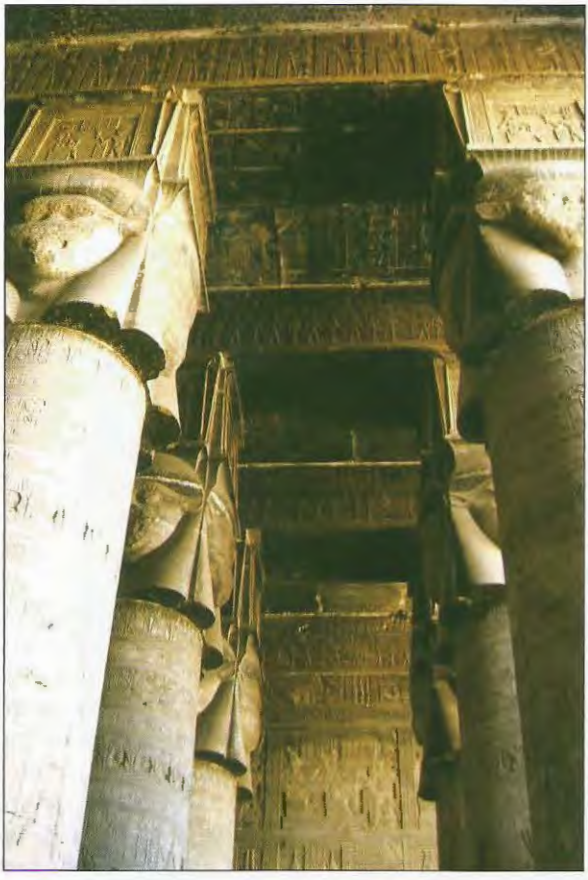

Figura 9. *Columnas con capiteles decorados con la Hathor, templo de Dendera, Época Ptolemaica.*

les hathóricos, elemento decorativo muy acorde con la divinidad del templo. La originalidad de la fachada reside en los muros intercolnmnios bajos que se decoran con relieves, componente que ya se empleó durante la época egipcia tardía (Fig. 8). La primera sala hipóstila, de época romana, consta de veinticuatro columnas con capiteles de cuatro caras decorados con la imagen de la diosa vaca Hathor (Fig. 9). Las sucesivas estancias son cada vez más oscuras, de acuerdo con la costumbre de las construcciones templarias egipcias. Se sucede una segunda sala hipóstila o sala de las apariciones, pues allí era donde la estatua de la diosa aparecía en las procesiones y ceremonias religiosas. Esta segunda sala hipóstila se componía de seis columnas y a ambos lados se disponían pequeñas estancias destinadas a la preparación y almacenaje de ofrendas, además de una biblioteca. La parte más interior del templo fue construida por varios reyes ptolemaicos, zona que incluye la llamada sala de ofrendas y luego el vestíbulo. El santuario ocupa la parte central y estaba rodeado de once capillas consagradas a divinidades y a ritos de purificación. En el *sancta sanctorum* se guardaba la imagen de la diosa y delante de ella la barca sagrada que se utilizaba en las procesiones.

Otros elementos a mencionar dentro del complejo son los dos *mammisi*, el que ya mencionamos de Nectanebo I con añadidos de la época ptolemaica y un segundo de tiempos de Nerón y decorado por Trajano y Adriano (Fig. 10). Otro curioso elemento era la tumba de Osiris, donde se suponía que se encontraba unos de los trozos del cuerpo despedazado de este dios. En realidad en la tumba se llevaban a cabo rituales dedicados a Osiris como dios de la resurrección.

Figura 10. *Mammisi del templo de Dendera, Época Romana.*

1.2.3. *Filé*

La ruinas del Templo de Filé no se encuentran en su ubicación original, pues debió ser desmantelado de la isla de Filé por la construcción de la presa a Asuán. En su actual ubicación el templo conserva el peculiar ambiente de una construcción rodeada por agua, que lo hace especial frente a otros templos ptolemaicos (Fig. 11). El templo de Filé no tiene una estructura simétrica debido a la topografía de su emplazamiento original, que hace que su eje se quiebre varias veces desde la zona sur hasta el recóndito santuario. Esa asimetría es quizás también consecuencia de las numerosas fases constructivas, que comprenden desde la Dinastía XXX hasta la época ptolemaica y la época romana (Fig. 12)

Se trata de un templo dedicado a Isis, madre de Horus, en el que se encuentran otras construcciones religiosas. Al acceder a la isla encontramos un embarcadero a la derecha y a la izquierda el quiosco de Nectanebo I, además de un *dromos,* o avenida de columnas, que conforman un pórtico rectangular formado por columnas campaniformes con ábaco hathórico dispuestas en dos filas simétricas respecto al templo principal (Fig. 13). Junto al pórtico este se encontraba la capilla de Imhotep, el arquitecto divinizado del faraón Zoser, encargado de la construcción de su pirámide escalonada en Saqqara Este pórtico columnado se encuentra interrumpido por la construcción del templo dedi-

Figura 11. *Vista general del templo de Filé, Época Ptolemaica.*

cado al dios nubio Arensnufis, construido por Ptolomeo IV Filopátor y el rey nubio Ergamene.

El templo de Isis tiene una disposición un tanto irregular, ya que no tiene un recinto rectangular y los pilonos no son paralelos. Tras el pilono de entrada, construido por Nectanebo I y decorado con relieves ptolemaicos, se encuen-

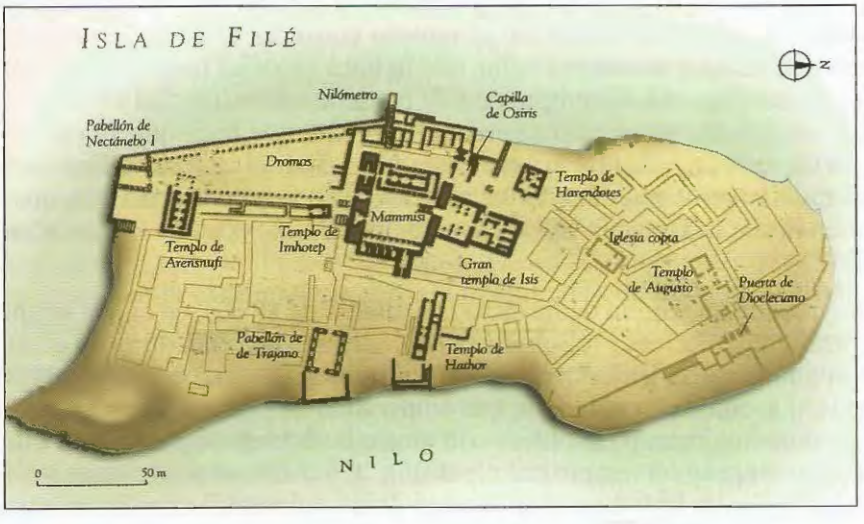

Figura 12. *Plano de la isla de Filé, con los templos de Época Ptolemaica y Romana.*

Figura 13. *Dromos, o avenida de columnas que conforman el pórtico rectangular, templo de Filé, Época Ptolemaica.*

tra un *mammisi* levantado por Ptolomeo VIII Evergetes II, compuesto por un pronaos y tres cámaras sucesivas. El segundo pilono del templo es ligeramente más corto pero más alto, estando decorado con escenas de matanzas de Ptolomeo XII. Se llega así a la sala hipóstila, con una primera parte que está abierta, a modo de segundo patio (Fig. 14), y una segunda techada, conformándose como una sala con diez vistosas columnas policromadas. El techo estaba decorado con escenas astronómicas y los símbolos de las Dos Tierras, el Alto y el Bajo Egipto. Tres pequeñas antecámaras, flanqueadas por salas sumidas en la oscuridad, dan paso al santuario iluminado sólo por dos pequeñas ventanas. En la sala central del santuario estaba el pedestal de granito destinado a la barca de la diosa Isis.

Figura 14. *Patio de Isis, segundo patio del templo de Filé, Época Ptolemaica.*

Del resto de las edificaciones de Filé destacaremos la que levanta al este del templo principal, conocida como Quiosco de Trajano, que se compone de catorce elegantes columnas, conectadas entre sí por muros, y que en su tiempo sirvió como entrada principal a la isla (Fig. 15).

Figura 15. *Quiosco de Trajano en el templo de Filé, Época Romana.*

1.2.4. *Otros templos ptolemaicos*

Otros templos dignos de mención son los construidos en Komombo, al norte de Asuán, y en Esna. El plano del templo que se construye en Komombo, edificado por Ptolomeo VI Filométor, sigue la disposición habitual de patio exterior, una primera sala hipóstila, una segunda sala hipóstila más oscura y finalmente, la zona más interna, o santuario con la imagen del culto. La originalidad de este templo reside en los dos muros de piedra que le rodean, pero sobre todo en la duplicidad de elementos. Es el único templo egipcio que presenta dos pilonos, dos salas hipóstilas, dos patios y dos santuarios, creando dos espacios simétricos en el templo (Fig. 16). Se cree que esta disposición doble puede estar relacionada con el doble culto que tenía lugar en el mismo, donde se verenaba a Sobek, dios cocodrilo, y a Haroeris. El Templo de Esna estaba dedicado al dios carnero Khnum y a otras deidades, pero de él sólo se conserva la sala hipóstila (Fig. 17).

La lista de templos ptolemaicos es sin duda mucho más larga, abarcando lugares como Elefantina, el templo de Dakka en la lejana Nubia o el pequeño templo de Debod, situado originariamente en la Baja Nubia y actualmente en Madrid.

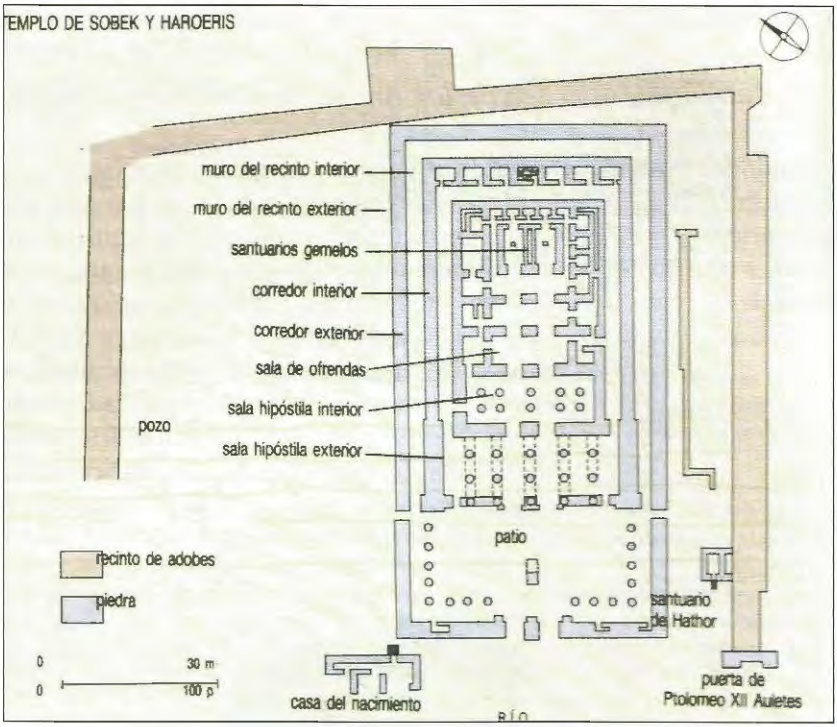

Figura 16. *Templo de Komombo, Época Ptolemaica.*

Como hemos visto al hablar de varios templos ptolemaicos, como Filé o Dendera, los emperadores romanos dedicarán sus esfuerzos también a dejar su contribución arquitectónica, aunque normalmente a menor escala que sus predecesores. La aportación romana llega hasta otros ámbitos como el urbanismo, como se aprecia en la ciudad de Antinoe fundada por Adriano al sur de Beni Hassan.

En definitiva, el arte de la tradición faraónica egipcia, que hasta época romana había logrado preservarse en buena medida en un complejo proceso de transformación y sincretismo, no lograría sobrevivir apenas ante la llegada de una nueva religión: el cristianismo.

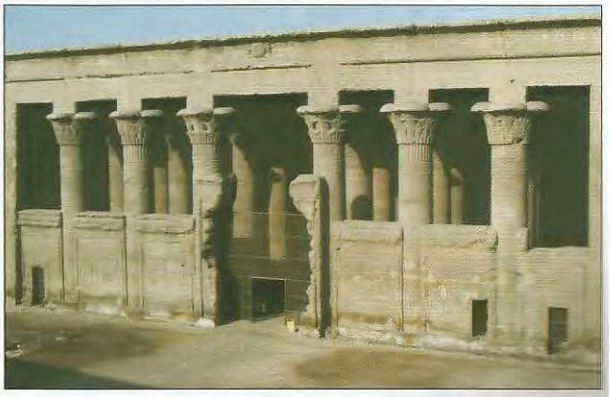

Figura 17. *Templo de Esna, Época Ptolemaica.*

2. Artes figurativas

2.1. *La dualidad estilística de los nuevos modelos greco-egipcios*

Cuando los Ptolomeos llegaron al poder todavía eran populares los modelos artísticos de la XXX Dinastía. El mantenimiento de la antigua religión egipcia por parte de los nuevos reyes macedonios y a su afán de construir nuevos y solemnes templos que les legitimaran en el poder propició que, durante el gobierno de los primeros soberanos ptolemaicos, los artistas autóctonos siguieran ejecutando esculturas exentas y relieves fieles al estilo de la XXX Dinastía, hasta el punto de ser difícil diferenciar las obras pertenecientes a cada periodo. Un ejemplo de esta nueva etapa es la *Estatua de Ptolomeo I*, del Museo Británico de Londres, en la que se percibe la intención de estos nuevos gobernantes de adaptarse fielmente a los antiguos cánones egipcios de representación en aras de la legitimación de su poder (Fig. 18). Otra interesante obra es la *Estatua de reina Ptolemaica*, del Museo Egipcio de El Cairo, escul-

Figura 18. *Estatua de Ptolomeo I. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica. Londres, Museo Británico.*

tura inconclusa, ejecutada en piedra caliza pintada, en la que se conserva bastante bien el colorido original (Fig 19). En ella se representa a una mujer con una larga y ceñida túnica plisada ajustada a su cuerpo, la cual está decorada con una cinta roja cuya forma recuerda al nudo de la diosa Isis. La imagen, solemnemente erguida, tiene la pierna izquierda adelantada y el brazo derecho pegado a lo largo del cuerpo, mientras que el izquierdo se esculpe doblado sobre el pecho con su mano sosteniendo el cetro floral, propio de las reinas. La figura lleva sobre la cabeza una peluca tripartita, que conserva restos de pintura negra, y se adorna con collar, brazaletes y anillos ejecutados con pan de oro. Su idealizado rostro tiene ojos almendrados, boca pequeña y cejas casi ausentes, caracteres todos representativos de la tradición escultórica egipcia que perviven durante los inicios de esta nueva dinastía griega. Estas singularidades permiten fechar esta escultura a comienzos de este periodo, si bien la inconclusa escritura de su base no posibilita identificar a esta mujer, pudiendo tratarse quizá de una reina ptolemaica divinizada debido a los atributos que ostenta. Tampoco es posible reconocer a la figura masculina adosada a la pequeña pilastra dorsal, que podría corresponder a un sacerdote destinado al culto de esta reina, quien posiblemente encargaría la obra.

Figura 19. *Estatua de reina Ptolemaica. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica. El Cairo, Museo Egipcio.*

Pese a que los planteamientos religiosos y artísticos griegos eran diametralmente opuestos a los de la tradición egipcia, en algunas de las efigies exentas y de los relieves se manifiesta el deseo de aunar los cánones egipcios con los griegos. Para ello se esculpe a los faraones y a las reinas ptolemaicas en actitudes y con vestimentas acordes con la tradición y el emplazamiento destinado a dichas imágenes, generalmente las paredes de los templos. Un ejemplo de este intento de fusión de ambos estilos puede apreciarse en obras como la *Estatua de Alejandro*, de granito rojo, procedente del templo de Amenofis III, en Luxor, que se conserva en el Museo de El Cairo. En esta rígida obra se talla el atuendo del soberano superponiéndolo a su cuerpo y sin integrarle con él, lo

mismo que sucede con el tocado que se dispone sobre los rizos del cabello, de manera que el resultado adolece de veracidad conceptual al no estar imbuída dicha imagen del espíritu de los antiguos modelos egipcios. Otra obra destacable es la *Cabeza de estatua* del Museo Peabody de la Universidad de Yale, en cuya efigie se combinan la característica frontalidad egipcia y el tocado faraónico con rasgos claramente helenísticos, como los rizos del cabello que sobresalen bajo el *nemes*. Así pues, durante esta etapa se crean tanto imágenes de soberanos ptolemaicos que siguen los cánones artísticos egipcios como otras que responden solamente a modelos griegos, dependiendo posiblemente la elección estilística del contexto en el que las esculturas debían exponerse. Esta dicotomía cultural va a perdurar durante todo el periodo en el que gobiernan estos nuevos reyes, manteniendo ambas culturas sus elementos diferenciadores si bien, con el paso del tiempo, el arte helenístico acabó consolidándose en la antigua tradición de los artesanos egipcios.

Figura 20. *Estatua de Ahmes, hijo de Nesbanebdjed. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica. El Cairo, Museo Egipcio.*

A comienzos de la etapa, en el ámbito de la estatuaria privada se siguen ejecutando imágenes fieles a la tradición de la estatuaria de la XXX Dinastía, aunque se constata una notable estilización en el canon corporal y una individualización de los rostros muy próxima al género del retrato. Entre ellas sobresale la *Estatua de Ahmes, hijo de Nesbanebdjed,* del Museo Egipcio de El Cairo, excelente imagen realizada en esquisto hallada en el templo de Amón-Ra en Karnak (Fig. 20). En ella se representa a este destacado sacerdote de Amón en la tradicional pose masculina egipcia, con una pierna adelantada, los brazos extendidos y pegados al cuerpo y los puños cerrados. La figura se apoya en una base paralelepípeda y en una amplia losa, que sustituye a la columna dorsal y en la que se inscriben las habituales fórmulas votivas, y se viste con una falda lisa sujeta mediante un cinturón con inscripciones alusivas a su rango. Ahmes tiene la cabeza afeitada, lo que posibilita ver su prolongada frente y alargado cráneo. El rostro alberga finos y realistas rasgos, perfectamente dibujados y modelados, y en el torso la musculatura se marca mediante hendiduras que resaltan el pecho, el estómago y el vientre. Tanto la

composición de la imagen como el fino acabado de su superficie evidencian el alto nivel alcanzado por la estatuaria tradicional egipcia en esta su última etapa.

La combinación del estilo griego y egipcio se pone de manifiesto no sólo en la estatuaria regia sino también en un gran número de imágenes privadas de personajes egipcios esculpidas en el más puro estilo tradicional, a excepción de los peinados ejecutados con sueltos y marcados rizos según la moda griega. Existen también algunas obras talladas según la moda griega, visible en los atuendos y peinados, en las que es difícil precisar el origen de los personajes en ellas representados, siendo éstas un anticipo de las imágenes que surgirán tras la conquista romana del país. Un ejemplo de la mezcla de ambas tendencias es la *Estatua de Hor, hijo de Tutu*, del Mº Egipcio de Berlín, imagen tallada en granito (Fig. 21). En ella la composición es frontal, pese a tener la cabeza ligeramente girada hacia la izquierda, y el pilar dorsal, con inscripciones jeroglíficas, responde a la tradición del antiguo Egipto, si bien la cabellera suelta, la camisa ajustada, la túnica con escote en punta y el manto con marcados pliegues evidencian la influencia de la moda griega de la época.

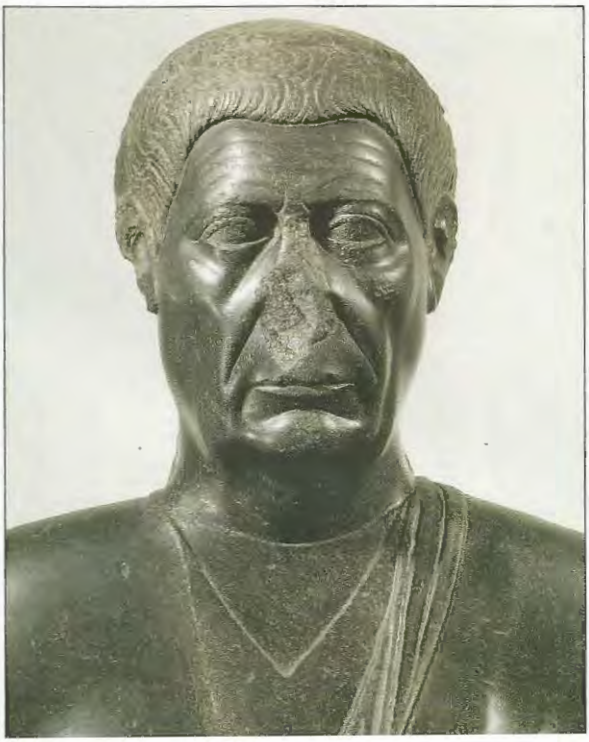

Figura 21. *Estatua de Hor, hijo de Tutu. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica. Berlín, Museo Egipcio.*

Figura 22. *Relieve mural con los dioses Ra y Hathor. Kom Ombo. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica.*

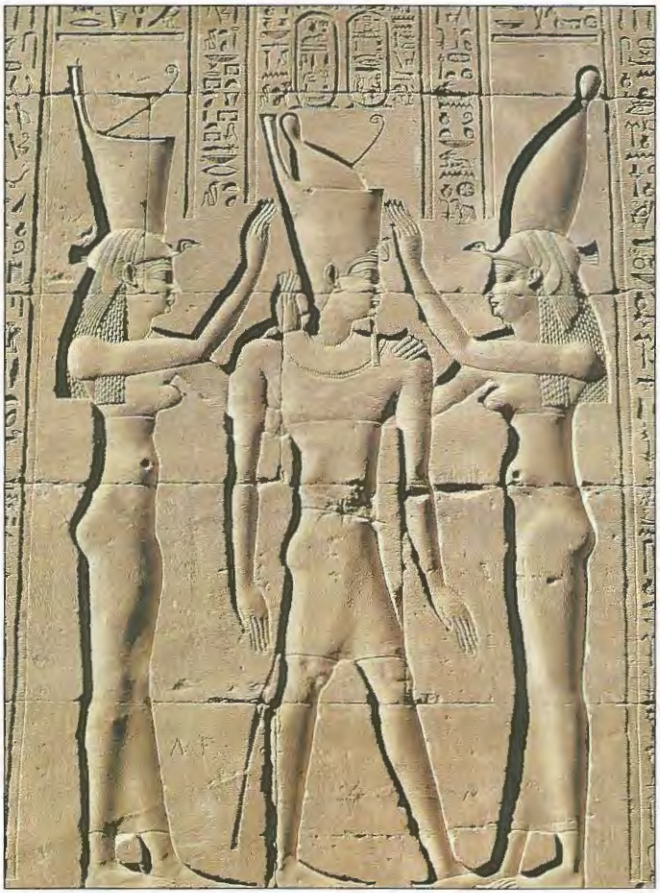

Figura 23. *Relieve mural de la Coronación de Ptolomeo IX. Edfú. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica.*

La escultura en relieve continúa decorando algunos de los más significativos enterramientos de los inicios de la conquista macedónica, momento de transición estilística hacia el helenismo. Entre los relieves destacan los de la *Tumba de Petosiris*, construida en Tuna-el-Guebel. En las paredes del enterramiento de este sumo sacerdote de Thot se esculpen numerosos textos mortuorios con jeroglíficos, finamente ejecutados, alusivos a él y a su familia, así como escenas de la vida cotidiana y de portadores de ofrendas que responden al modelo egipcio. Sin embargo, en estas imágenes, más griegas que egipcias, el escultor se halla ya muy alejado de las antiguas normas. Esto se percibe en la manera de abordar los pliegues del atuendo de los participantes en las escenas, en el cambio de la combinación de los colores, que se aproxima al de las obras helénicas, y en los jeroglíficos, que se han vuelto casi indescifrables, motivos estos últimos mal entendidos por los artistas alejandrinos y reproducidos sin apenas conocimiento de los mismos.

Sin embargo, pese a este destacado ejemplo, los relieves más significativos de esta etapa final son sin duda los que decoran las paredes de los grandiosos templos ptolemaicos construidos en Edfú, Kom Ombo, Dendera y Filé, algunos acabados en época romana, obras que constituyen las últimas manifestaciones relevantes de este género (Fig. 22). Los muros de estos edificios se encuentran cubiertos con composiciones en las que las reinas y reyes ptolemaicos aparecen casi siempre representados según la tradición egipcia, repi-

tiendo escenas cuya estructura se remonta a lejanas épocas. Entre las abundantes imágenes de dichos templos merecen citarse las que adornan las fachadas del pilono del santuario de Edfú, talladas en un profundo huecorrelieve. En el *Relieve del Faraón ante Horus y Hathor* se le esculpe a gran escala antes de partir hacia la batalla para vencer a sus enemigos. También sobresalen las innumerables efigies e inscripciones que decoran los muros y las columnas del patio interior y del deambulatorio que discurre entre el muro exterior y el edificio del templo. De gran interés es la escena de la *Coronación de Ptolomeo IX*, monarca que contribuyó a la edificación de este templo, en la que se halla situado entre las diosas de las dos mitades del imperio, Nekbet con la corona del Alto Egipto y Wodjet, diosa cobra de Buto, con la del Bajo Egipto (Fig. 23). Estas divinidades llevan a cabo la ceremonia de su coronación, tocadas cada una con la respectiva corona de la región que representa. El faraón aparece de perfil con el tronco de frente, ataviado con la doble corona, el pectoral y la falda corta. En dicha escena los gestos de los personajes se reducen notablemente, simplificándose la acción.

Figura 24. *Relieve mural de la diosa Hathor. Dendera. Periodo Grecorromano.*

Otro de los relieves dignos de mención son los del templo dedicado a la diosa Isis, en Filé, cuyo famoso culto continuó hasta la clausura de los templos por parte del emperador romano Justiniano en el siglo VI d.C. Si bien los edificios que lo componen se realizaron en su mayoría durante el siglo III a.C. su decoración continuó ejecutándose a lo largo del periodo ptolemaico y romano. Sobresale el *Relieve de la diosa Hathor*, ubicada en el primer pilono del templo, en cuyo suave tratamiento de sus femeninos volúmenes se percibe la novedosa manera de modelar en piedra el cuerpo de la mujer durante esta etapa. Esta misma divinidad se esculpe también en la superficie exterior del muro sur intercolumnar que cierra de la Sala de los Nacimientos del templo de Dendera, cuya generosa figura, de rasgos faciales redondeados, se halla adornada con numerosas joyas, caracteres todos que constituyen el elemento distintivo de los relieves de esta etapa final de la historia de Egipto (Fig. 24).

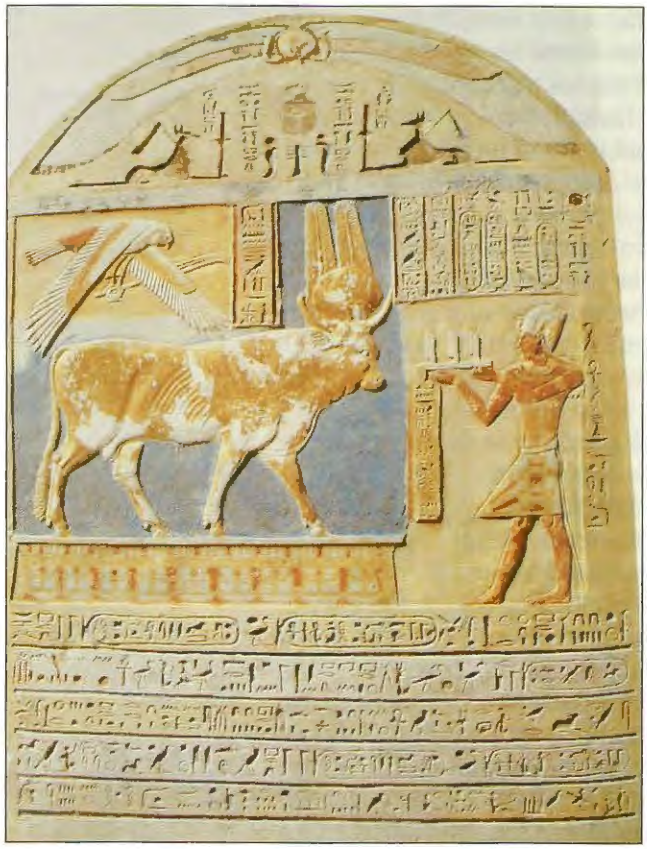

Figura 25. *Estela de Ptolomeo V. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica. El Cairo, Museo Egipcio.*

En las paredes de algunos de estos templos aún pueden contemplarse las últimas muestras de cacería regia, donde aparece el monarca vencedor sobre los animales, así como escenas en las que se le muestra ofreciendo sacrificios a diferentes divinidades. Este último motivo se ejecuta en obras como la *Estela de Ptolomeo V,* del Museo Egipcio de El Cairo (Fig. 25), la cual conserva aún parte del brillante colorido original. En la parte central de dicha estela, sobre la que aparece el símbolo del cielo, se esculpe al monarca ante la imagen del toro Bucis, cuyo cuerpo se halla cubierto por una lámina de oro. Ante el altar y ofreciendo el *sekhet*, símbolo de los campos, se dispone a Ptolomeo V, de pie con la cabeza tocada con la corona azul, sobre el que se sitúan siete columnas de jeroglíficos alusivos a la divinidad, al faraón y a su esposa Cleopatra. Bajo su rígida figura se talla el texto que contiene la dedicatoria del faraón y de su esposa al toro divino en el XXV aniversario de

su reinado, pudiendo apreciarse en los volúmenes de las distintas figuras ciertos rasgos que se alejan ya del tradicional canon egipcio de las imágenes del pasado.

2.2. *El ocaso de las artes figurativas egipcias: la Época Romana*

El estilo faraónico se mantuvo aún fusionado con el específico del mundo helénico y romano durante unos cuantos siglos. Sus fórmulas se repitieron sin apenas significado aún en los tiempos en que Roma conquistó el país del Nilo, a comienzos del siglo I a.C., tras haber derrotado el ejército de Octavio Augusto a las tropas de la reina Cleopatra en la batalla de Actium.

En esta nueva y larga etapa aún es posible ver a los emperadores romanos representados como faraones en las imágenes exentas, como en la *Estatua de personaje masculino*, quizá una efigie de Marco Antonio (Fig. 26), y en los relieves de los templos, ofreciendo sacrificios a los antiguos dioses egipcios. Un ejemplo de ello son las escenas que decoran la *Puerta del Templo de Kalabsa*, actualmente trasladada al Museo Egipcio de Berlín (Fig. 27), erigida bajo el mandato del emperador Augusto. En ella este rey aparece como faraón ofreciendo sacrificios a los dioses egipcios, rodeado de escritura jeroglífica en la que se destacan sus títulos imperiales, si bien el conjunto de las imágenes ha perdido la calidad de etapas anteriores.

Figura 26. *Estatua de personaje masculino. Periodo Grecorromano, Dinastía Ptolemaica. El Cairo, Museo Egipcio.*

En el templo de Dendera, en uno de los bajorrelieves de época romana realizado posiblemente durante el mandato del emperador Nerón, se representa a la *Diosa de la Fertilidad*, rodeada de una gran cantidad de frutos de la naturaleza. La profusión de signos jeroglíficos y la amalgama de dichas ofrendas inundan por completo el fondo de

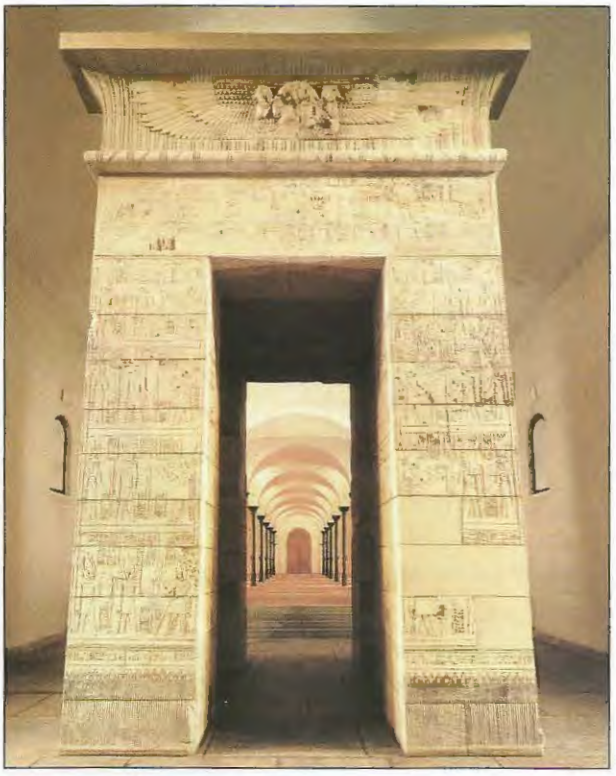

Figura 27. *Puerta del templo de Augusto. Kalabsa. Periodo Grecorromano. Berlín, Museo Egipcio.*

la composición, de tal forma que en ella se percibe claramente la pérdida del espíritu presente en las antiguas creaciones egipcias. Otro ejemplo destacable es el *Relieve del Faraón haciendo una ofrenda*, del mismo templo y época, en el que el soberano se talla rodeado de una copiosa decoración de fondo. En su corto faldellín se diseña el viejo tema del monarca abatiendo al enemigo, si bien en esta ocasión dicha ancestral escena está desprovista del profundo significado que tenía en tiempos remotos.

A partir de este momento, pese al esfuerzo de los artesanos por ajustarse a los viejos cánones egipcios, las bellas formas que caracterizaron desde tiempo inmemorial a las imágenes egipcias entran en un proceso irreversible de transformación hasta que se extinguen, al hallarse ya totalmente distanciadas de su significado y finalidad original. No obstante, tras la desaparición definitiva de la cultura faraónica parte de su legado religioso permaneció vivo a través de la transformación experimentada por el culto a la diosa Isis en el mundo romano. En el contexto de esta tradición, algunas de sus imágenes sedentes del Periodo Tardío, como la *Estatua de Isis amamantando a Horus*, del Museo

Egipcio del Cairo (Fig. 28), pudieron haber servido de inspiración a la concepción del arquetipo de algunas representaciones de la Virgen María en la iconografía cristiana, perviviendo así en el arte occidental hasta la actualidad, transformada y desprovista de su inicial significado, una de las divinidades más relevantes de esta ancestral cultura.

Figura 28. *Estatua de Isis amamantando a Horus. Periodo Tardío. El Cairo, Museo Egipcio.*

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

ALDRED, C., *Arte Egipcio*. Barcelona, Ediciones Destino, 1993.

Una de las obras de referencia dentro de la bibliografía especializada sobre Arte Egipcio de este autor. Desarrollo riguroso y cronológico de las diferentes artes durante el Egipto Antiguo, desde el Periodo Arcaico hasta la XXX Dinastía, sin abordarse en ella el estudio del arte concerniente al Periodo Ptolemaico. Incluye al comienzo de la misma dos capítulos de gran interés en los que el autor analiza los principales caracteres que singularizan al arte del Egipto faraónico, así como el papel desempeñado por los artistas y los tipos de materiales y de métodos de trabajo utilizados por ellos en la creación de las distintas obras. El texto se completa con una amplia bibliografía relativa al contenido de cada capítulo, así como con abundantes e ilustrativas imágenes.

ALEGRE, E. y GÓMEZ, C., *Edificios de la arquitectura antigua. Historia de las tipologías arquitectónicas*. UNED, Madrid, 2007.

Manual que aborda el proceso de configuración y evolución de los distintos modelos de edificios de la Antigüedad y los usos y funciones que determinaron y establecieron su estructura. Las dos primeras partes de la obra están dedicadas al estudio de los edificios de Egipto y de Próximo Oriente, planteando un análisis de los modelos arquitectónicos creados por estas dos grandes civilizaciones, así como de las cuestiones esenciales que afectaron a la configuración de sus espacios urbanos. Cuenta con abundantes ilustraciones y referencias bibliográficas.

BENDALA, M. y LÓPEZ M. J., *Arte Egipcio y del Próximo Oriente*. Madrid, Historia 16, 1996.

Libro de carácter general que aborda de forma muy sintética los caracteres fundamentales de la cultura y del arte egipcios. En los dos capítulos introductorios se realiza una aproximación a la cronología y a la situación del artista en el Antiguo Egipto, tras los cuales los autores realizan un somero desarrollo histórico-artístico de las obras creadas a lo largo de las distintas etapas artísticas que componen la materia.

BLANCO FREIJEIRO, A., *El Arte Egipcio* (2 Vol.). Madrid, Historia 16, 1999.

Obra de fácil manejo, que complementa a la anterior, donde se analiza en dos volúmenes, con mayor profundidad, el desarrollo de las distintas obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, así como algunas concernientes a las denominadas artes menores, surgidas en Egipto desde la etapa prehistórica hasta la época romana. Bien ilustrada, incluye un apéndice documental de obras maestras comentadas que facilitan el conocimiento del significado de las mismas.

DONADONI, S., *El arte egipcio*. Madrid, Istmo, 2001.

Manual de referencia, escrito por un especialista en la materia, que analiza cronológicamente y en profundidad las principales manifestaciones artísticas, agrupadas según los diversos géneros, hasta finales de la época romana. Cuenta con una amplia bibliografía comentada, de carácter general y especializada, agrupada esta última conforme a los distintos géneros artísticos y temas que aparecen dentro de cada periodo en que se divide la historia egipcia.

ESPAÑOL, F., *Las claves del arte egipcio*. [2ª ed.]. Barcelona, Planeta, 1991.

Obra general, de divulgación, que permite conocer las características principales del Arte Egipcio y su evolución. Recorrido cronológico por las principales obras maestras, con especial énfasis en la Arquitectura, facilitando un primer acercamiento a la materia.

FASSONE, A. y FERRARIS, E., *Egipto*. Barcelona, Electra, 2008.

Libro de carácter general en el que se abordan distintos aspectos de la civilización egipcia, analizando someramente los principales aspectos por los que se rigió su sociedad, y los centros y monumentos fundamentales, concluyendo con un apartado destinado a la Historia de la egiptología. En él se ilustra todo el discurso con numerosas obras de arte, acordes con los distintos puntos previamente analizados, completándose el texto con un escueto apéndice documental que incluye bibliografía, mapas, museos y términos artísticos del arte egipcio.

GIEDION, S., *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Obra de referencia en la bibliografía de Historia de la Arquitectura egipcia. Desarrollo exhaustivo de las diferentes tipologías arquitectónicas, desde la Prehistoria, centrado en el análisis pormenorizado de las edificaciones, su evolución, métodos constructivos, materiales, y funciones.

GRIMAL, N., *Historia del antiguo Egipto*. Tres Cantos, Akal, 1996.

Importante obra para el estudio de la materia en la que el autor ejecuta una síntesis de la historia y del arte de la tierra de los faraones a través

de cuatro grandes bloques, desde la época formativa hasta la conquista griega. Obra ilustrada con escasas imágenes y con abundantes dibujos, gráficos y cuadros cronológicos, en los que se relaciona la historia egipcia y sus dinastías reinantes a lo largo de las distintas etapas con las de otras culturas del ámbito mesopotámico, así como con un importante apéndice bibliográfico y documental.

MANNICHE, L., *El arte egipcio*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Desarrollo cronológico pormenorizado y exhaustivo de los diferentes géneros y manifestaciones artísticas creadas en el Egipto faraónico desde la etapa predinástica hasta el fin de la etapa grecorromana. Además, el texto incorpora dos capítulos en los que aborda el análisis del arte copto e islámico, hasta la época otomana, surgidos ambos en Egipto tras la conquista romana. De reconocido rigor científico, incluye cronología dinástica y un apéndice con mapas, glosario de divinidades y biografía de personajes relevantes, relación de museos y una completa bibliografía específica de cada arte.

MICHALOWSKY, K., *El Arte del Antiguo Egipto*. Madrid, Akal, 1991.

Obra considerada un clásico en el estudio la materia. Establece los conceptos generales y fundamentos del arte egipcio, centrándose fundamentalmente en la arquitectura y apoyándose en un buen repertorio fotográfico. Incluye un apéndice documental en el que describe los diferentes yacimientos arqueológicos del país.

PADRÓ, J., *Historia del Egipto faraónico*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Obra de utilidad para el estudio pormenorizado de la Historia del Antiguo Egipto. Enmarca las diferentes realizaciones artísticas y yacimientos arqueológicos en el momento y circunstancias en que fueron concebidos. Analiza textos de la literatura egipcia que resultan fundamentales para entender determinados aspectos histórico-artísticos.

PÉREZ LARGACHA, A., *Egipto en la época de las pirámides*. Madrid, Alianza, 1998.

Esta reciente monografía, de fácil lectura, analiza la época del Reino Antiguo, prestando un especial interés a las concepciones egipcias que determinan sus expresiones artísticas. Resultan especialmente resultan importantes los primeros capítulos dedicados a la realeza, religión y arte, pues las concecpiones religiosas y la proganda real son esenciales para enteder el arte que se desarrolla durante la llamada época de las pirámides.

PÉREZ LARGACHA, A., *Historia antigua de Egipto y del Próximo Oriente*. Madrid, Akal, 2006.

Obra reciente y aetualizada, escrita por un especialista en historia antigua, en la que se analiza con rigor el desarrollo cultural de las diferentes culturas de Egipto y Mesopotamia. Cuenta con un capítulo introductorio en el que se abordan las fuentes, la problemática cronológica, la metodología y los caracteres culturales específicos de ambas áreas de estudio.

SILIOTTI, A., *El Valle de los Reyes y los templos y necrópolis de Tebas*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1997.

Descripción detallada de las necrópolis reales y privadas y los templos de Tebas. La obra está magníficamente ilustrada con fotos, mapas, plantas, dibujos y cortes axonométricos. De especial interés para conocer la estructura interna de las tumbas del Valle de los Reyes y del Valle de las Reinas y la decoración con relieves y pinturas de sus muros.

STEVENSON SMITH, W., *Arte y Arquitectura del Antiguo Egipto*. Madrid. Cátedra, 2000.

Manual de referencia a la hora de abordar el estudio de la materia que analiza pormenorizadamente el desarrollo cronológico de las artes en Egipto desde la Prehistoria hasta el final del Egipto dinástico, sin adentrarse en el Periodo Ptolemaico ni en etapas posteriores. Gran rigor científico del texto, aunque escasamente ilustrado. Contiene una amplia bibliografía de carácter general y especializada conforme a los temas desarrollados en cada uno de los capítulos.

WILDUNG, D., *Egipto, de la prehistoria a los romanos*. Colonia, Taschen. 2006.

Obra de carácter general en la que se analiza las formas arquitectónicas básicas y su desarrollo a través de las distintas etapas de la historia del arte egipcio, así como la influencia egipcia en el arte de occidente. La obra cuenta con importantes y cuidadas imágenes, así como un apéndice documental con bibliografía en alemán e inglés y con un glosario que facilita al lector la consulta de algunos términos específicos de la materia abordada.

Segunda parte

EL ARTE DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO

IV

MESOPOTAMIA EN EL III MILENIO A.C.: EL ARTE EN LOS COMIENZOS DE LA HISTORIA

Tema 8

EL ARTE SUMERIO

Consuelo Gómez López

Esquema de contenidos

Introducción histórica

1. Sumer: Las primeras ciudades y su arquitectura
   1.1. Arquitectura religiosa: Los templos elevados y los templos bajos del periodo dinástico
   1.2. Los primeros palacios.
2. Las imágenes de los dioses y de los hombres
   2.1. El relieve votivo y ceremonial. El relieve histórico-narrativo
   2.2. La escultura exenta
   2.3. La glíptica: los cilindro-sellos
   2.4. Los ajuares funerarios: El Cementerio Real de Ur

Introducción histórica

Durante los tres primeros milenios de la historia Mesopotamia se configuró como uu ámbito cultural construido a partir de las aportaciones realizadas por un conjunto de pueblos y culturas de distinta procedencia que fueron dejando constancia sobre el espacio de sns peculiaridades. Uno de estos pueblos fue el sumerio, cuya trayectoria histórica, cultural y artística constituye el objeto de estudio de este tema. Instalado en el ámbito meridional de Mesopotamia a mediados del IV milenio a.C., este pueblo protagonizó dos hechos fundamentales en la historia del Próxima Oriente Antiguo: el surgimiento de la civilización urbana y la aparición de la escritura. Desde estas circunstancias y otras que determinaron su devenir cultural e histórico, los sumerios configuraron los modelos que habrían de servir de base para el desarrollo artístico posterior en el entorno de Mesopotamia, tanto en el campo de la arquitectura como de las artes figurativas. Lo harían en el transcurso de sus dos principales etapas de desarrollo: la "Época de Uruk" (3500-2800 a.C.) y el Periodo de las Primeras Dinastías o del "Dinástico Arcaico" (2800-2374 a.C.).

El enfoque de estudio de los contenidos relativos a esta etapa de desarrollo del arte antiguo parten en esta lección de una visión contextualista del hecho artístico. Es decir, parten de la necesaria consideración del contexto que ha rodeado al proceso de creación de las manifestaciones artísticas sumerias, como base para la comprensión global de sus obras. En consecuencia, el tema aborda en primer lugar el estudio del contexto histórico y cultural que determinó su producción artística, haciendo especial hincapié en sus aspectos más relevantes: El papel desempeñado por el medio geográfico en la configuración de un modelo social y de una organización estatal con repercusiones en la creación artística; el establecimiento de un sistema de creencias que se convirtió en el principal instrumento de cohesión social y el surgimiento del fenómeno urbano. Todo ello proporcionará las pautas para interpretar aspectos tan importantes del arte sumerio como el protagonismo adquirido por la arquitectura religiosa, la preemiencia que adquirieron las imágenes de carácter votivo o ceremonial vinculadas al mundo de creencias sumerio en el terreno de las artes plásticas, o el importante papel desempeñado por la ciudad y su producción artística en el contexto mesopotámico.

Desde esta perspectiva, este tema presenta el estudio del arte sumerio desde la valoración de aquellos aspectos de la coyuntura cultural, social, política y religiosa que sirvieron de base para la aparición del arte en la Mesopotamia del III milenio a.C. El objetivo consiste en que, desde el conocimiento de estos aspectos, puedan desarrollarse las herramientas esenciales para el análisis, comprensión y valoración del arte de esta cultura. Sentadas estas bases, a través de este tema se presentan los elementos más destacados del arte sumerio. Entre ellas, el proceso de configuración del modelo de templo elevado que marcó la pauta para el desarrollo de la arquitectura del III milenio a.C., desembocando en la creación del ziguratt neosumerio; la creación de una tipología de templo bajo que cobraba sentido en el contexto determinado por las ciudades-estado del periodo dinástico; la configuración de una producción escultórica puesta al servicio de los dioses, que servirá de base para gran parte de la producción de imágenes del mundo mesopotámico a lo largo de su historia o, finalmente, la creación de una modalidad artística, la del relieve ceremonial, llamada a tener una larga trayectoria artística en el contexto del Próximo Oriente como modo de expresión del poder. Se presenta, asimismo, un breve recorrido por el arte de la glíptica y de la producción de objetos suntuarios vinculados al mundo funerario.

A través del recorrido por todos estos temas se obtendrán los elementos esenciales para el conocimiento, comprensión y valoración de la producción artística sumeria en su contexto.

1. Sumer: Las primeras ciudades y su arquitectura

La civilización sumeria surgió en la Baja Mesopotamia durante el IV milenio a.C. Los primeros vestigios de su presencia se eucontraron en la ciudad de Eridú, desde donde la cultura se debió extender orillas arriba de los ríos Tigris y Éufrates, aprovechando los asentamientos surgidos en torno a sus cuencas fluviales. Fue al parecer durante el VI milenio a.C., en el transcurso del denominado "horizonte cultural de Samarra", cuando aparecieron en la zona las primeras comunidades de población, todavía preurbanas, organizadas como pequeñas estructuras que vivían de la ganadería, la pesca y la agricultura. Posteriormente, en el periodo de El Obeid (V milenio a.C.), estas comunidades experimentaron una notable transformación, alcanzando un desarrollo tecnológico, político, social y cultural que coincidiría con el surgimiento de las primeras construcciones en adobe de cierta importancia, probablemente templos y viviendas. Este proceso tuvo su continuidad en el periodo de Uruk, ya en el IV milenio a.C. (3500-2800 a.C.), momento en el que, gracias al pueblo sumerio, el Próximo Oriente hizo su irrupción en la Historia con dos relevantes aportaciones: El nacimiento de la civilización urbana y la invención de la escritura.

En este proceso, el desarrollo histórico de Mesopotamia, el "país entre ríos", se vio condicionado por las características de un espacio en el que agua era el principal recurso. Hasta tal punto fue así que la administración de los recursos hidráulicos llegó a propiciar el surgimiento de la sociedad urbana a partir de la necesidad de articular y organizar la distribución de tan importante recurso, cuestión que solo era posible con la participación de la colectividad. El medio geográfico propició por esta vía el nacimiento de la civilización a partir de una primera fase de culturas prehistóricas que evolucionaron hacia la creación de sociedades agrarias. Éstas iniciaron una vida en comunidad que fue requiriendo de unas estructuras precisas de organización económica y sociopolítica, a las que se acompañó de unas formas de expresión artística también nuevas. Surgirían así las primeras comunidades urbanas de la Historia, vinculadas por unos intereses comunes y por un sistema de creencias que actuaría como referente y elemento de cohesión para su conservación y evolución. La ciudad de Uruk adquirió en este proceso una crucial importancia, convirtiéndose en el centro de la vida sumeria.

Además de ella otros centros como Ur, Lagash, Nina, Umma, Nippur, Kish o Girsu se convirtieron en protagonistas del surgimiento de la civilización urbana en una fase posterior, aquella que conocemos como "Época de las Primeras Dinastías" o del "Dinástico Arcaico" (2800-2379 a.C.). Estos centros se convirtieron en ciudades-estado independientes, a las que los sumerios dotaron de una organización compleja, convirtiéndolas en el eje de su desarrollo político, social y religioso. La ciudad se convirtió así en el elemento articulador de una organización estatal en cuyo proceso de configuración tuvo una gran importancia la

religión, basada en un sistema de creencias que giraba en torno a una teogonía de dioses vinculados a la Naturaleza, en los que el hombre sumerio veía reflejada su propia concepción del mundo. Para el hombre sumerio, la ciudad había sido creada por los dioses, en los que recaía el mantenimiento del orden y a los que el hombre debía agradecer su existencia y todo cuanto tenía. Pero su gestión estaba encomendada a un rey-sacerdote, denominado *en*, *ensi* o *lugal*, al que se consideraba directamente engendrado por la divinidad, de modo que actuaba como intermediario entre los dioses y los hombres.

Estas creencias sentaron las bases de desarrollo de una sistema teocrático que tuvo importantes repercusiones desde el punto de vista cultural y artístico. En el contexto de este sistema la ciudad se convirtió para el hombre sumerio en un verdadero referente social, religioso y político; en el centro de desarrollo de un arte puesto al servicio del poder.

1.1. *Arquitectura religiosa: Los templos elevados y los templos bajos del periodo dinástico*

Los templos elevados

La historia de la arquitectura mesopotámica tuvo su origen en Sumer. Fue allí donde el templo, convertido para los sumerios en el centro del poder civil y religioso, así como en elemento identificador de las comunidades agrícolas sumerias y en el eje de referencia de la vida ciudadana, se configuró como centro de interés de un intenso proceso de experimentación arquitectónica que debió adaptarse a las condiciones naturales de una tierra caracterizada por la escasez de piedra y de madera. En su defecto el barro aluvial de la llanura, cortado en bloques rectangulares secados al sol y unidos con mortero de barro (adobe) o cocidos (ladrillo), se convirtieron en los principales materiales de construcción, condicionando tanto la imagen como la forma de la arquitectura. Y ello gracias en buena medida a sus posibilidades de manipulación técnica, que fueron sabiamente empleadas tanto por los sumerios como por las restantes culturas que habitaron Mesopotamia en la Antigüedad.

El empleo del adobe condicionó la construcción de edificios de aspecto macizo, sin vanos, rodeados de fuertes muros dispuestos en talud y recubiertos de ladrillo, con los que se pretendía proteger a la construcción del efecto de la lluvia, facilitando al tiempo su evacuación. El empleo del ladrillo, por otra parte, planteó problemas importantes para la construcción de columnas, pues para que resultasen verdaderamente sólidas debían gozar de una anchura importante, lo que dificultaba la funcionalidad de los espacios en los que se fuesen a ubicar.

Fue en el proceso de construcción de los primeros templos sumerios donde comenzó a definirse el modelo por excelencia de la arquitectura religiosa de Mesopotamia: El ziguratt o torre escalonada, consistente en una modalidad de templo elevado sobre una plataforma. El modelo plenamente configurado aparecería a finales del III milenio a.C., durante la etapa Neosumeria, pero para ello hubo de recorrerse un largo camino que tuvo su origen en el seno de la cultura sumeria, concretamente en la ciudad más antigua de la Historia, Eridú, surgida hacia el 5000 a.C. en la Baja Mesopotamia, en una fase todavía prehistórica de la cultura sumeria. Fue esta ciudad, según la *Lista Real Sumeria*, –una fuente escrita en el III milenio a.C. como elemento de reafirmación del poder real en Sumer–, la elegida por los dioses para descender a la tierra después de crear al mundo y la humanidad, inaugurando la historia de las dinastías reales míticas íntimamente vinculadas al surgimiento del fenómeno urbano sumerio. Resulta coherente, desde esta perspectiva y más allá del carácter subjetivo de esta fuente, que el origen del templo haya sido rastreado en esta ciudad mítica.

De hecho, fue en Eridú donde los arqueólogos descubrieron los restos de una construcción, renovada hasta en diecisiete ocasiones, que presentaba en sus estratos arqueológicos VIII y VII algunos de los rasgos que iban a caracterizar la estructura básica del templo sumerio (Fig. 1). El primero de ellos consistía en la conformación de su planta a modo de un espacio rectangular en cuyo interior existía ya una clara diferenciación de espacios, constando de una nave central más amplia y otras dos laterales a las que se abrían espacios más pequeños, a modo de capillas. El segundo venía dado por la elevación de su estructura externa y la construcción de una fachada que se articulaba mediante contrafuertes que formaban entrantes y salientes.

Este recurso constructivo, con el al parecer sólo se pretendía en principio fortalecer los delgados muros de adobe del edificio, adquirió con el tiempo una función estética, contribuyendo a crear un juego de luces y sombras sobre los muros, con el que enriquecer el pobre aspecto proporcionado por el adobe. El templo se convertía así, a los

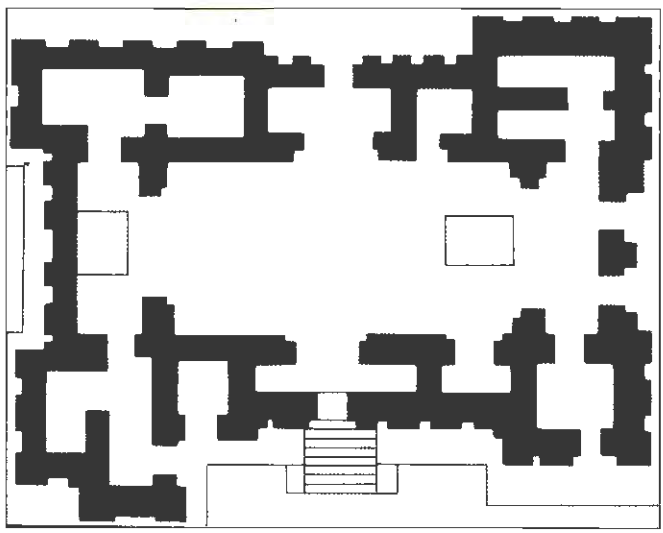

Figura 1. *Planta del Templo de Eridú. Nivel VII.*

ojos del espectador, en una especie de pequeña fortaleza elevada sobre una plataforma, a la que era posible acceder mediante una escalinata dispuesta en uno de sus lados (Fig. 2).

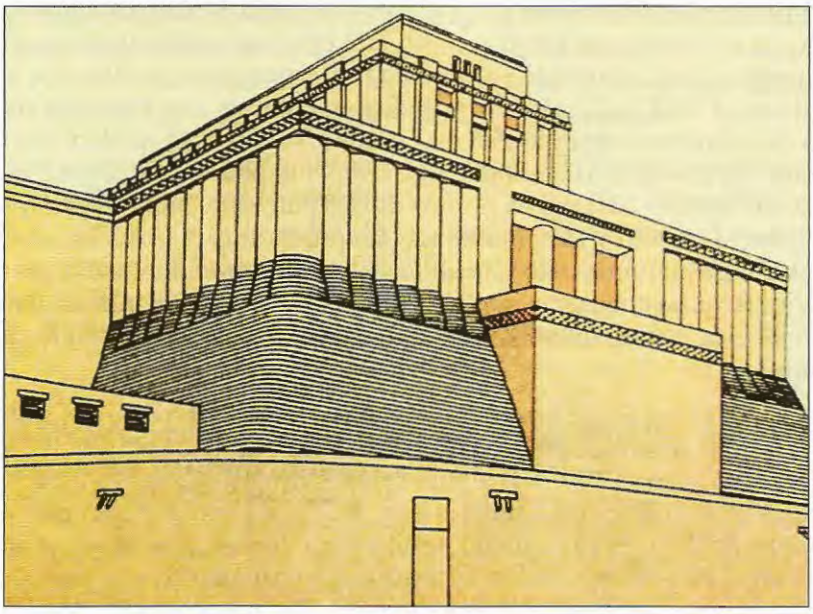

Figura 2. *Reconstrucción hipotética del Templo de Eridú.*

Los elementos arquitectónicos que habían sido ensayados en Eridú adquirieron su forma definitiva y pasaron a formar parte de la estructura de los templos mesopotámicos durante la fase de Uruk, la ciudad en la que tuvo lugar el primer momento de brillantez histórica de la cultura sumeria. Al contrario de lo que ocurre con otros núcleos urbanos de Mesopotamia, Uruk es una ciudad bien estudiada por la arqueología, en la que se han hallado restos de tres conjuntos arquitectónicos a los que se ha atribuido un origen religioso, aunque hoy día es éste un tema que se encuentra en plena controversia. Uno de estos conjuntos incluía el denominado *Templo de Caliza* o *Casa del Cielo,* dedicado a Innana, diosa de la fecundidad y cabeza del panteón sumerio, donde con carácter innovador se realizó una estructura organizada a través de una nave en forma de T que terminaba en una cabecera dividida en tres capillas, presentando dos naves laterales más, muy compartimentadas, que se abrían al espacio central (Fig. 3). Sus muros, como en Eridú, presentaban un contorno dentado en su articulación interior y exterior. Pero su principal particularidad consistió en el material empleado para su construcción, una piedra caliza inexistente en la zona que debió ser importada desde lejos, lo que ha sido interpretado por algunos autores como una muestra de la importancia que los sumerios otorgaron a este edificio.

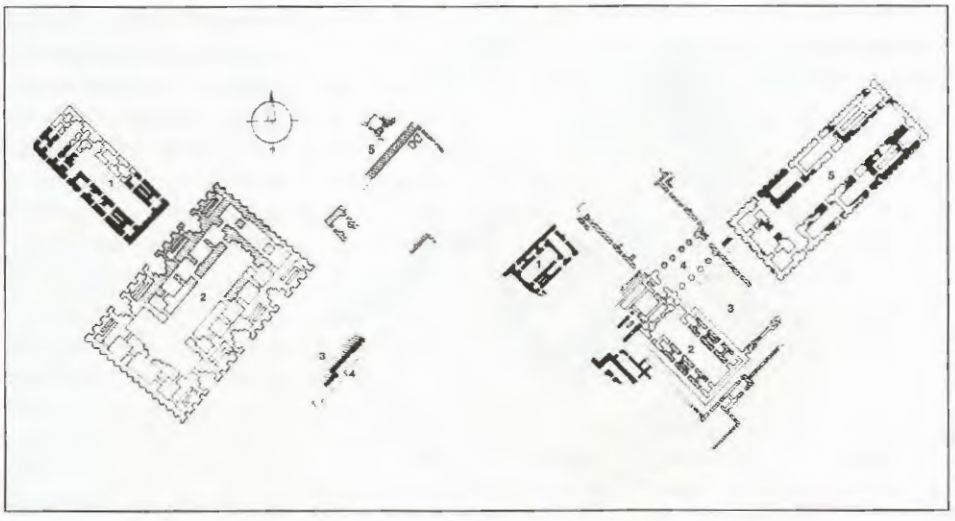

Figura 3. *Planta de los Templos de Innana de Uruk. Nivel IV (Periodo de Uruk, h. 3500-3000 a.C.).*

Las novedades en el proceso de configuración arquitectónica del templo sumerio prosiguieron en esta época mediante el enriquecimiento de los muros del templo con un mosaico de pequeños conos de arcilla cocida y coloreada en rojo, negro y blanco, que formaban bandas geométricas sobre la pared en forma de zigzags, rombos, triángulos, etc., con las que se conseguía embellecer la imagen externa del templo y fortalecer su estructura (Fig. 4). Este recurso, que habría de obtener gran aceptación en la arquitectura del Próximo Oriente, se puso en práctica en el *Templo A*, próximo al anterior, marcando una tendencia en los modos de construcción de edificios religiosos y civiles del Próximo Oriente Antiguo. Pero fue en el *Templo Blanco de Uruk* donde todos los elementos hasta entonces ensayados cobraron una forma de-

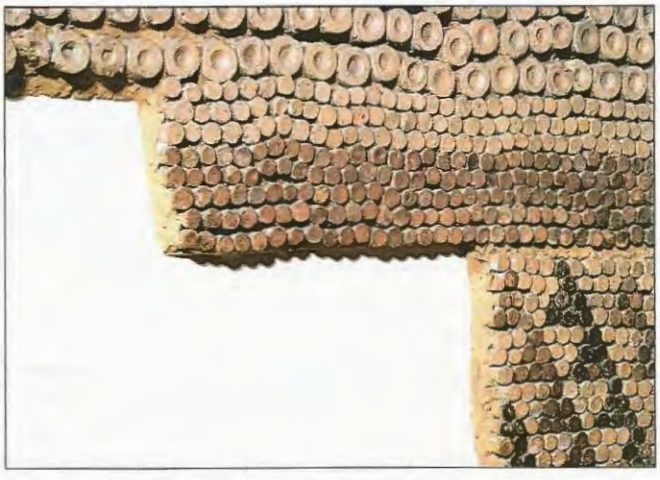

Figura 4. *Pared de conos de arcilla en el Templo A del yacimiento de Uruk (Periodo de Uruk, h. 3500-3000 a.C.).*

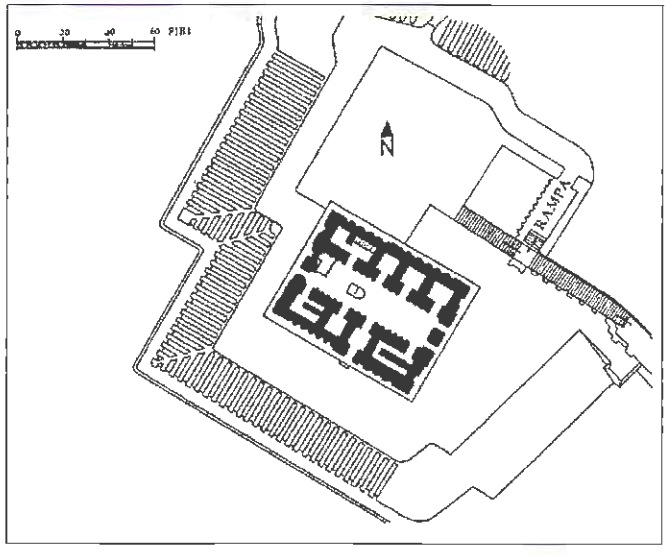

Figura 5. *Planta del Templo Blanco de Uruk (Periodo de Uruk, h. 3500-3000 a.C.).*

finitiva (Fig. 5). Se trataba de una construcción en forma de montaña artificial orientada a los cuatro puntos cardinales, que adquiría la forma de una planta rectangular tripartita, con un espacio central rodeado de pequeñas estancias y presidido por una mesa de ofrendas, al que se accedía mediante una escalinata ubicada en el lado norte de la montaña artificial. Dicha escalinata desembocaba en una gran explanada sobre la que se ubicaba el templo propiamente dicho, cuya entrada se realizaba mediante un vestíbulo ubicado en el extremo sur.

El Templo Blanco constituye, dentro del proceso de evolución de la arquitectura sumeria, el paso previo a la configuración del ziguratt mesopotámico. Su importancia y su propia evolución pueden ser relacionadas con el simbolismo creciente que fue adquiriendo el templo en la cultura sumeria desde el punto de vista político, social y religioso, pues su elevación parece estar relacionada con el significado trascendente que los sumerios otorgaron a las montañas, a las que veían como un lugar sagrado, perfectamente adecuado para ubicar el templo, al ser una representación de la tierra en cuyo interior residía el origen de la vida y los ciclos de la naturaleza, así como el lugar donde se producía la manifestación de lo divino y el encuentro con los dioses. La montaña era para los sumerios, según esta concepción trascendente, el lugar más adecuado para ubicar el templo, así como un símbolo explícito del poder de una monarquía que imponía desde ella su presencia sobre la ciudad, actuando como interlocutora entre la comunidad y la divinidad.

Los templos bajos del Periodo Dinástico

Los rasgos que se habían ido definiendo en la arquitectura religiosa sumeria durante la fase de fase de Uruk cristalizaron en una nueva etapa: El periodo de las Primeras Dinastías (2900-2350 a.C.), al que según los textos sume-

rios dio inicio el momento en el que los dioses decretaron como castigo contra los hombres un gran diluvio que supuso una interrupción en la historia de este pueblo, sólo reanudada cuando la realeza divina descendió nuevamente a la tierra y restauró el poder en diversas ciudades de forma sucesiva. Se daba explicación así, de una forma transcendente, al inicio de una nueva fase de la historia de la cultura sumeria, caracterizada por la consolidación del modelo de monarquía teocrática y la proliferación del fenómeno urbano, con el surgimiento de numerosas ciudades –Kish, Uruk, Umma, Ur, Lagash– que entrarían muy pronto en conflicto y darían lugar a una etapa caracterizada por la inestabilidad política, al estar regidas cada una de ellas por una dinastía, representativa a su vez de un dios, que pugnarían por conseguir la hegemonía sobre el territorio.

Esta situación de inestabilidad determinó la progresiva fortificación de los núcleos urbanos sumerios, así como el surgimiento de un nuevo modelo de arquitectura religiosa, la del denominado "templo bajo" o "templo a ras de suelo", que se ubicaba en el centro de la ciudad y se rodeaba de un muro de protección que le aislaba del resto de las construcciones urbanas. *E. Templo Oval de Kafadye* constituye el máximo exponente de este nuevo modelo (Fig. 6). Estaba constituido por un amplio recinto rodeado de una doble muralla oval, iniciando un proceso de independización de la sede del poder político-religioso con relación al espacio urbano, que habría de hacerse característica de otras culturas del Próximo Oriente, entre ellas la Asiria. En su interior albergaba estancias destinadas a funciones religiosas, a las que se acompañaba de otras con usos comerciales y administrativos, poniendo de manifiesto hasta

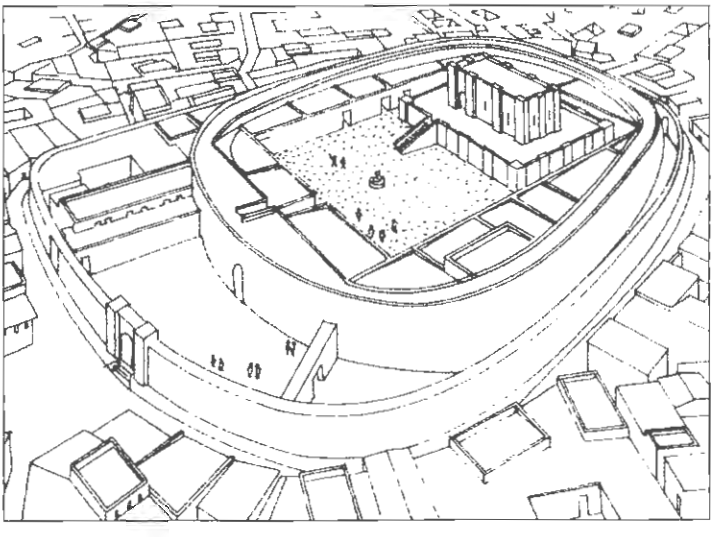

Figura 6. *Reconstrucción hipotética del Templo Oval de Kafadye (Periodo Dinástico Arcaico, h. 2900-2350 a.C.).*

qué punto el templo había adquirido por entonces una importante función económica en la sociedad sumeria, asumiendo el papel de un verdadero núcleo comercial a cuyo servicio se hallaba la ciudad entera.

Algunos autores han querido ver en este modelo una adaptación al espacio urbano del templo elevado sobre plataforma que se había hecho característico del periodo de Uruk. No obstante, en el caso de Kafadye, el templo propiamente dicho se hallaba situado en el segundo recinto, que venía a ser una especie de patio cerrado en el que se ubicaban unas pilas y un pozo destinado a abluciones rituales, así como un altar de ofrendas al pie de la escalinata por la que se accedía a una plataforma superior, de tres metros y medio de altura, sobre la que se ubicaba el templo. A estas novedades el templo de Kafadye incorporó una más relativa a la disposición de su estructura interna, el denominado "acceso en eje acodado", que consistía en la ubicación de la estatua del dios dentro de la *cella* o *sancta-sanctorum*, en ángulo recto respecto a la puerta de entrada. Con esta disposición Kafadye determinó la creación de un modelo básico que sería aplicado con algunas variantes en numerosos templos de este y otros periodos. Las variaciones vendrían solo determinadas por la sustitución del recinto ovalado por otro cuadrado o rectangular, así como por la inclusión de una doble o triple *cella*. A la construcción de estos conjuntos se aplicaría en estos momentos una importante novedad de carácter técnico, el empleo del ladrillo plano-convexo, plano por un lado y ligeramente abombado por el otro, como nuevo material de construcción con el que se conseguía crear un dibujo en "espina de pez", con el que se modificaba considerablemente la estética exterior del edificio.

1.2. *Los primeros palacios*

Junto al templo, el palacio constituye el más importante ejemplo de arquitectura monumeutal del Próximo Oriente Antiguo, a pesar de lo cual tanto sus orígenes como su primera configuración formal permanecen en la actualidad un tanto desconocidas. La confirmación de la aparición de los primeros palacios nos retrotrae al momento en que las diferentes dinastías reales sumerias comenzaron a identificarse con las numerosas ciudades del sur de Mesopotamia, dando paso a una nueva organización estatal en la que el palacio comenzó a adquirir un importante papel, entrando en competencia con el templo y llegando a convertirse en el principal centro del poder. Aunque no deja de ser una hipótesis, esta preponderancia del palacio sobre el templo se ha venido explicando como consecuencia del conflicto permanente que vivían en este momento las ciudades sumerias, lo que habría obligado a potenciar la función civil del poder, como modo de asegurar su independencia. Sea como fuere, lo cierto es que a partir de estos momentos el palacio desempeñó un importante papel en la organización social y política del Próximo Oriente Antiguo. Las figuras del

rey y del sacerdote establecieron entonces una competencia por imponer su preponderancia en el seno de la ciudad a través del templo y del palacio. Su primera consecuencia fue la construcción de numerosos conjuntos palaciales de gran envergadura, que determinaban con su presencia la imagen de la ciudad.

El primer palacio plenamente reconocido es el denominado de Mesilin o *Palacio A de Kish*, ciudad mítica a la que la leyenda atribuía el honor de haber sido elegida por la realeza para descender de nuevo a la tierra tras el Diluvio (Fig. 7). La estructura de este palacio se componía de dos conjuntos yuxtapuestos en los que se podía apreciar una diversificación de funciones. Al parecer, el conjunto situado más al norte estaba destinado a uso cortesano y de representación, mientras que el otro, de mayor tamaño, se utilizó para funciones administrativas. Por lo demás, el interior de ambas construcciones poseía un gran número de estancias sin orden aparente, estando ambas circundadas por un recinto amurallado que les otorgaba un aspecto fortificado, característico por lo demás de todas las construcciones de la época (recordemos el Templo Oval de Kafadye), rasgo que se llegó a convertirse en una característica de buena parte de las estructuras palaciales mesopotámicas. No es mucho más lo que conocemos de este conjunto palacial, cuya estructura adoptó una imponente imagen arquitectónica, reflejo del papel que desempeñaba la Monarquía en el nuevo orden social y político establecido en Sumer.

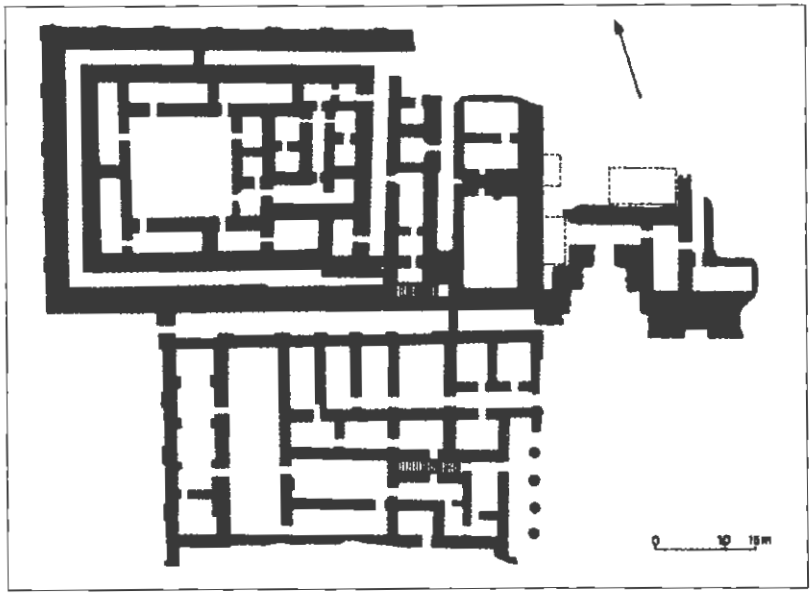

Figura 7. *Planta del palacio A De Kish.*
(Periodo Dinástico Arcaico, h. 2900-2300 a.C.).

2. Las imágenes de los dioses y de los hombres

2.1. *El relieve votivo y ceremonial. El relieve histórico-narrativo*

Como la arquitectura, también las artes figurativas desempeñaron una destacada función en el sistema político y religioso del pueblo sumerio, alcanzando un excelente reflejo a través de la estatuaria exenta, el relieve, las placas conmemorativas, las estelas y los trabajos de metalurgia. Toda esta producción quedó estrechamente vinculada a la expresión del poder, a la vida de la comunidad y a la importancia que ésta otorgaba al templo y a cuanto éste representaba, conformando un "mundo de imágenes" donde el hombre sumerio daba forma a su particular modo de entender el mundo. A través de la escultura el hombre reflejó, por ejemplo, las ideas vertebradoras de una sociedad que tenía en la religión su principal núcleo de cohesión, creando a partir de ella una iconografía que reflejaba las particularidades de su organización social y política. El arte se ponía así al servicio del poder político y religioso, determinando la creación de un conjunto de obras de finalidad votiva y ceremonial caracterizadas por establecer un estrecho vínculo con la expresión de las fuerzas de la Naturaleza, a las que el hombre sumerio se sentía estrechamente vinculado y en las que se basaba su propio sistema de creencias. La estética de estas obras estuvo condicionada y adaptada a la transmisión de estos principios.

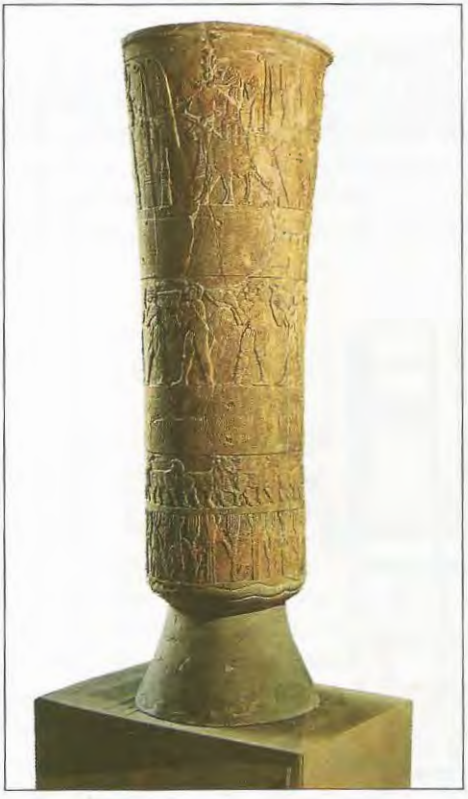

Figura 8. *Vaso de Uruk (Periodo de Uruk. Alabastro, h. 3500-3000 a.C., Bagdad, Museo de Irak).*

El Vaso de Uruk constituye, a este respecto, el máximo representante del relieve de carácter ceremonial realizado durante la primera fase de desarrollo de la cultura sumeria (Fig. 8). Se trataba de un gran vaso de alabastro, de casi un metro de altura, que estaba destinado a funciones de culto. Su contorno externo inauguró un nuevo modo de representación que se haría característico de la plástica sumeria, caracterizado por la aplicación de bajorrelieves que configuraban escenas dispuestas en bandas. La idea de la fecundidad vinculada a la

Naturaleza jugaba en él un papel esencial, haciéndose presente en los diferentes registros. El inferior se desarrollaba sobre una línea sinuosa que representaba el medio natural, con el agua vivificadora y las plantas y animales del entorno. Más arriba otro registro daba cabida a la representación del hombre a través de una procesión de oferentes que portaban regalos a Innana, la diosa de la Tierra. Éstos reflejaban ya el tipo humano sumerio, rechoncho y musculoso, que se haría habitual en otro tipo de escenas de la época, cuya desnudez se ha interpretado en este caso como un convencionalismo relacionado con la idea de fertilidad. Finalmente el registro superior daba cabida a la escena ritual, vinculada de nuevo a la idea de la fecundidad, en que se representaba la ceremonia de la hierogamia o bodas sagradas entre el jefe de la comunidad y la representante de la diosa. Se desarrollaba así una interesante iconografía de carácter simbólico relacionada con la celebración del Año agrícola, donde se exhibían las claves de la organización social y política de la vida sumeria a partir de la interpretación trascendente que hacían de la realidad que les rodeaba (Fig. 9).

A través del Vaso se hacían visibles las más destacadas características de la plástica sumeria: La superposición de frisos en bandas, el carácter naturalista, dinámico y vivaz conferido a las escenas, y el empleo de un relieve constituido por figuras bien modeladas y dotadas de expresividad. Sin embargo, al final del periodo de Uruk este tipo de representación experimentaría un cambio. Desde el punto de vista iconográfico hizo entonces su aparición una temática de carácter fantástico que habría de gozar a partir de entonces de gran arraigo en el arte del Próximo Oriente. Junto a ella comenzaron a representarse escenas de combates y luchas entre animales, o entre animales y hombres, poniendo de manifiesto la evolución política y social que estaba experimentando la sociedad sumeria, así como su propia concepción de lo divino. Como complemento de estas novedades iconográficas los relieves fueron sometidos durante esta etapa a un nuevo tratamiento técnico y estético, comenzando a realizarse obras donde el relieve era más abultado y donde las figuras, definidas hasta entonces a través del volumen, lo hacían ahora a través de la incisión.

Figura 9. *Vaso de Uruk. Detalle del relieve superior.*

A la ejecución de los bajorrelieves de los vasos ceremoniales se sumó durante el periodo de las Primeras Dinastías el realizado en otro tipo de objetos: las placas votivas, las estelas y las mazas ceremoniales, obras todas ellas a través de las cuales el hombre sumerio fue dejando constancia de las imágenes que componían su propio mundo, desarrollando al tiempo diversas modalidades de relieve, tanto desde el punto de vista técnico como iconográfico, todas ellas con gran trascendencia en la historia de la plástica mesopotámica. Las placas votivas, por ejemplo, se configuraron como piezas cuadrangulares de piedra con un agujero en el centro, en las que el hombre sumerio representaba escenas de banquete, de pesca, lucha, construcción de edificios o práctica de cultos, aunque las más habituales fueron las denominadas "escenas de simposium", en las que los hombres portaban ofrendas para los dioses. Empleaban para ello la tradicional superposición de registros, así como un tipo de relieve que buscaba ante todo la claridad en la representación. *La placa de Urnanshe* constituye, en este sentido, un excelente ejemplo. En ella se representaban dos escenas superpuestas: una de ellas, la superior, incluía la imagen del rey a mayor escala, acompañado de su familia, que portaba ladrillos para construir un templo. En el registro inferior, sin embargo, se ofrecía una escena de *simposium*, en la que aparece el Rey en una jerarquía de tamaño mayor, recibiendo el homenaje de los miembros de su familia, que aparecen identificados con sus nombres (Fig. 10). La placa nos ofrecía así una imagen representativa del papel que desempeñaba la Monarquía en el mundo sumerio, mostrando a un rey pacífico, constructor de templos en honor de la divinidad, caracterizado a tra-

Figura 10. *Placa de Ur-Nanshe (Periodo Dinástico Arcaico, piedra caliza, h. 2500 a.C., París, Museo del Louvre).*

vés de un tipo humano que se convirtió en un verdadero modelo, en un canon repetido en buena parte de las obras sumerias, caracterizadas por la presencia de figuras representadas con la cara de perfil, el cuerpo de frente y los pies también de perfil, con la cabeza rapada, grandes ojos y nariz prominente.

El tipo de placa votiva que se acaba de analizar, reflejo de un mundo sumerio en calma entregado al culto a los dioses, tuvo su correlato dentro de la plástica sumeria en otro tipo de piezas: Las estelas decoradas con las que los sumerios inauguraron una modalidad de relieve, de carácter histórico-narrativo, llamado a tener gran éxito en toda la tradición artística del occidente antiguo. De ellas es representativa *La Estela de los Buitres* (Fig. 11). La obra, de casi dos metros de altura, representaba por una cara la victoria del rey Eannatum de Lagash sobre Ush, rey de Umma, dejaudo así constancia del clima de inestabilidad que afectaba al mundo sumerio a través de la pugna establecida entre sus principales ciudades. La representación acudió técnicamente a la superposición de registros como recurso narrativo, presentando el acontecimiento a través de tres escenas: El rey conduciendo a sus tropas, que pisaban a los enemigos mientras los buitres planeaban sobre ellos; el ejercito desfilando victorioso, y finalmente las ceremonias celebradas tras el combate. En la otra cara el dios Ningirsu era representado a gran escala como el águila leontocéfala de Imdugud, sosteniendo una red con los pequeños enemigos vencidos. Aporta-

Figura 11. *Fragmento de la Estela de los Buitres de Lagash (Periodo Dinástico Arcaico, piedra caliza, h. 2500 a.C., París, Museo del Louvre).*

ba así una interesante imagen de propaganda del poder, que reflejaba al tiempo el proceso de antropomorfización de los dioses que se venía produciendo en la sociedad sumeria, así como el respeto desde el punto de vista estilístico de algunos convencionalismos propios de la representación, como la ley de la frontalidad o la de la jerarquía.

2.2. *La escultura exenta*

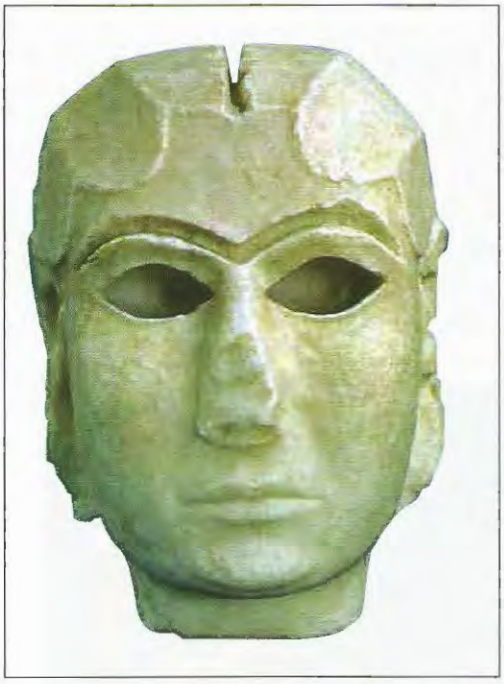

Figura 12. *Dama de Warka (Periodo de Uruk. Mármol blanco, h. 3000 a.C., Bagdad, Museo de Irak).*

La escasez de piedra y de materiales con los que poder ejecutar grandes piezas escultóricas condicionó la ejecución de obras exentas en el arte sumerio, de modo que fueron pocas, y generalmente de poco tamaño, las que se realizaron. Constituye una excepción a esta norma la conocida como *Dama de Warka*, una cabeza femenina realizada en mármol blanco durante el periodo de Uruk, casi a tamaño natural, que representaba al parecer a la diosa Innana (Fig. 12). Su talla reflejaba un intento de mostrar fielmente los rasgos del modelo, desarrollando una tendencia naturalista que fue cultivada también en esta época a través de pequeñas figurillas de orantes en actitud piadosa halladas entre los restos de los templos.

Junto a estos ejemplos, la escultura sumeria en piedra tuvo su verdadero punto de partida en la producción de estatuas de culto en forma de orante, que los sumerios realizaron con una finalidad votiva para ser situadas ante la imagen del dios sobre los bancos de arcilla que rodeaban la cella de los templos. Aunque existieron numerosos ejemplos durante el periodo de las Primeras Dinastías, el más representativo está constituido por el conjunto hallado en un santuario de Tell-Asmar, formando parte de una ajuar funerario (Fig. 13). Se trataba de un grupo de diez figuras, dos de ellas divinidades representadas a mayor tamaño –casi setenta centímetros de altura– que fueron acompañadas de ocho restantes que representaban a orantes. Las primeras, esto es, las imágenes de los dioses, se diferenciaban de las segundas por los emble-

Figura 13. *Grupo de Orantes de Tell-Asmar (Periodo Dinástico Arcaico. Mármol con incrustaciones de concha o caliza negra, h. 2700 a.C. Bagdad, Museo de Irak y The Oriental Institute, Universidad de Chicago).*

mas identificativos que les acompañaban, así como por el tamaño mayor de sus ojos hipnóticos, que aparecían desmesuradamente abiertos (Fig. 14). Todas ellas, sin embargo, poseían unos rasgos que las identificaban como conjunto. Desde el punto de vista del tratamiento escultórico presentaban un volumen caracterizado por su esquematismo, con rasgos reducidos a volúmenes geométricos. La falda, por ejemplo, estaba creada a partir de una forma cónica, y algo similar ocurría con el resto de las partes del cuerpo, definidas por planos de carácter geométrico. Tanto las formas principales como las secundarias –cabello, labios, pectorales, etc.– estaba sometidas, por otra parte, a un proceso de geometrización vinculado al intento de representación de ideas

Figura 14. *Detalle de divinidad femenina perteneciente al grupo de Orantes de Tell-Asmar.*

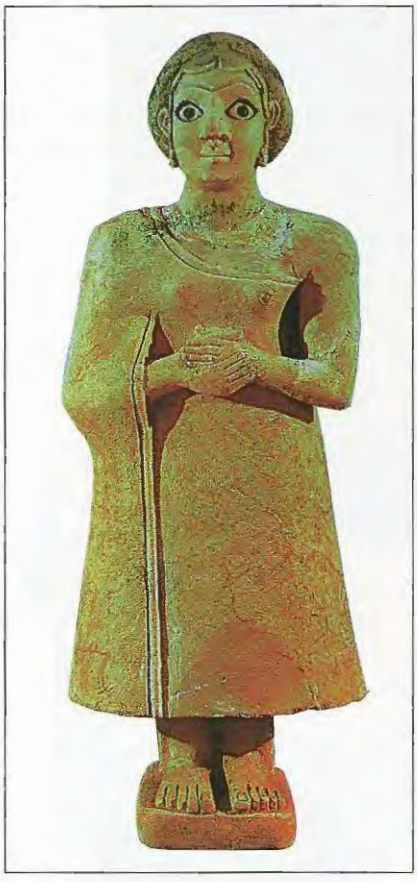

Figura 15. *Figura de Orante femenina de la Escuela de Diyala (Periodo Dinástico Arcaico, h. 2500 a.C. Bagdad, Museo de Irak).*

transcendentes de carácter religioso propias del mundo sumerio.

Estas imágenes se configuran como un verdadero modelo de representación del hombre sumerio. Eran figuras con la cabeza rapada o con pelo y barba, vestidas con una especie de falda de lana, las manos recogidas en el pecho y los ojos de concha o lapislázuli, caracterizadas todas ellas por una actitud pacífica y piadosa que pervivi-ría como uno de los principales rasgos de la escultura sumeria.

Este estilo experimentó una transformación en la última fase del periodo Dinástico por causas que se hallan todavía por determinar. Aunque se conservó la concepción del volumen construido a partir de formas geométricas, se desarrolló una tendencia realista que optaba por el intento de reflejar las particularidades físicas del modelo, estableciendo una mayor diferenciación entre las partes de su cuerpo. Esta tendencia dio lugar a numerosas figuras de orantes representados sentados o de pie, al estilo de las realizadas en la Escuela de Diyala (Fig. 15).

2.3. *La glíptica: Los cilindros-sellos*

El arte de la glíptica tuvo en el arte sumerio uu capítulo importante a través de los denominados cilindros-sellos, que se configuraron como una modalidad artística genuinamente mesopotámica. Éstos se emplearon en Sumer desde las primeras fases de desarrollo de su cultura. Eran piezas de piedra caliza, mármol, alabastro o incluso piedras preciosas, de forma cilíudrica, que llevaban grabada su parte exterior, de modo que al hacerles girar sobre la arcilla fresca dejaban la improuta de su dibujo a modo de friso en relieve que recreaba una escena (Fig. 16). En principio su finalidad era práctica, pues eran empleados para dar autenticidad a las transacciones comerciales entre individuos o incluso entre la administración de las diversas ciudades a través de un grabado que identificase a su propietario. Además, el objeto podía tener en ocasiones para su propietario un valor como amuleto. Esto fomentó el surgimiento de una

gran diversidad de motivos, que constituyeron a su vez una importante fuente de inspiración para la realización de otro tipo de obras.

Con el transcurso del tiempo la iconografía de estos objetos experimentó transformaciones. Si en principio los temas representados eran motivos geométricos, escenas de caza y banquete o domesticación de animales, a final del periodo de Uruk haría su aparición una temática de carácter simbólico de muy difícil interpretación, con escenas de luchas entre animales y héroes o seres fantásticos, como los toros androcéfalos o las águilas leontocéfalas, dando paso finalmente a representaciones mitológicas, escenas de banquetes o rituales religiosos. Fue entonces cuando hizo su aparición un tipo de personaje, desnudo y con el cabello largo, que ha sido identificado con Gilgamesh, uno de los principales héroes de la mitología sumeria, al que se representaba dominando a un león, al que arrastraba cogido con su brazo izquierdo, mientras con el derecho sostenía un arma. Esta figura habría de gozar con posterioridad de gran éxito en el mundo simbólico de la iconografía asiria.

Figura 16. *Cilindro-sello sumerio (Uruk, h. 3300-2900 a.C. Oxford, Museo Ashmodean).*

2.4. *Los ajuares funerarios: El Cementerio Real de Ur*

El pueblo sumerio careció de materias primas con las que realizar trabajos de orfebrería, pero destinó grandes recursos a la importación desde lejanos países de cobre, bronce y otros metales preciosos, como el oro y la plata. Alcanzó así una gran perfección técnica en el trabajo de la metalurgia, la orfebrería y la joyería, a través del empleo de la técnica del martilleado aplicada a objetos de pequeño tamaño, así como del modelado y del empleo de la técnica de la "cera perdida", con la que los sumerios hicieron piezas de muy variada iconografía, especialmente amuletos. El descubrimiento en 1922 del Cementerio Real de Ur por el equipo del arqueólogo inglés Sir Leonard Woolley, en el transcurso de nna misión de excavación conjunta entre el Museo Británico de Londres y la Universidad de Pensilvania, puso de manifiesto la

maestría alcanzada por los sumerios en el dominio de este tipo de técnicas. El hallazgo sacó a la luz una necrópolis con 16 tumbas de los reyes de la Primera Dinastía de Ur, cuyos ajuares funerarios contenían un importante número de objetos realizados en oro, plata, nácar y lapislázuli, entre los que se encontraban arpas, liras, barcos, copas, alfileres y todo tipo de joyas, que destacaban por su riqueza y perfección técnica.

Una de las piezas más destacadas del hallazgo fue el conocido Carnero encaramado al Árbol de la Vida. Se trataba de una figura realizada en oro, plata y lapislázuli (Fig. 17), que traducía en imágenes el pasaje mítico por el que los animales protegidos y alimentados por el dios Dumuzi trepaban al "árbol de la vida", símbolo de la fertilidad, poniendo de manifiesto una vez más la importancia que los animales adquirieron en la concepción religiosa sumeria. La pieza, de carácter ceremonial, formaba conjunto con otra modelada en oro y rodeada de trabajo de taracea: El *Arpa Real con Cabeza de Toro*, perteneciente al séquito de la Reina Puabi (Fig. 18). Asimismo, entre las muchas piezas

Figura 17. *Carnero encaramado al Árbol de la Vida (Periodo Dinástico Arcaico. Oro, nácar, plata y lapislázuli, Ur, Cementerio Real. h. 2550-2400 a.C., Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, Museo de Arqueología y Antropología).*

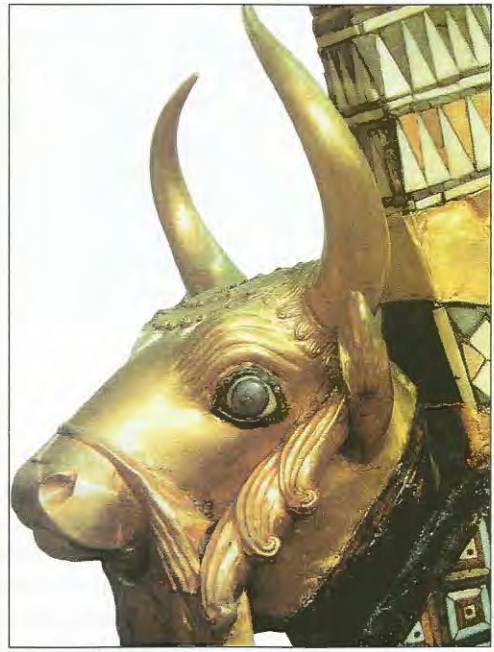

Figura 18. *Cabeza de Toro del Arpa de la Reina Puabi. (Periodo Dinástico Arcaico. Oro, plata, nácar y lapislázuli sobre madera. Ur. Cementerio Real, h. 2550-2400 a.C., Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, Museo de Arqueología y Antropología).*

de orfebrería del ajuar funerario se halló el *Casco de Meskalamdug*, hoy en día desaparecido tras el expolio que sufrió en el año 2003 el Museo de Bagdad, en el transcurso de la Guerra de Irak. El casco estaba realizado esta vez sobre lámina de oro y reproducía un tocado ceremonial principesco a base de un elaborado peinado realizado con una técnica muy minuciosa, en la que de nuevo puede observarse el virtuosismo en el trabajo de la orfebrería y la joyería de quienes trabajaron la obra (Fig. 19). Semejante maestría podía percibirse en el Tocado de la Reina Puabi, así como en las restantes obras que componían el ajuar funerario de Ur, algunas de ellas trabajadas a partir de la técnica de la taracea, consistente en la incrustación de pequeñas plaquitas de nácar, lapislázuli, alabastro y conchas sobre superficies de madera recubiertas de betún (Fig. 20).

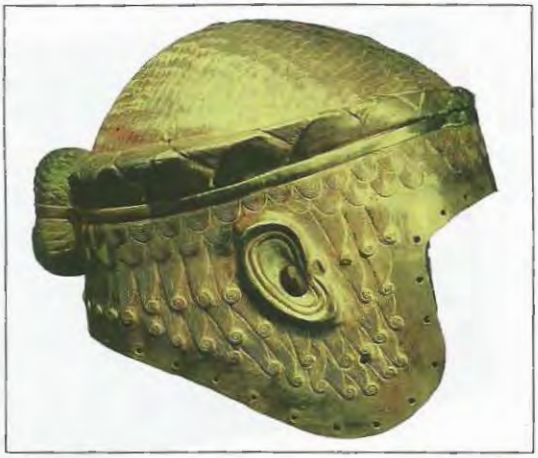

Figura 19. *Casco de Meskalamdug (lámina de oro. Ur, Cementerio Real, 2550-2400 a.C., Bagdad, Museo de Irak).*

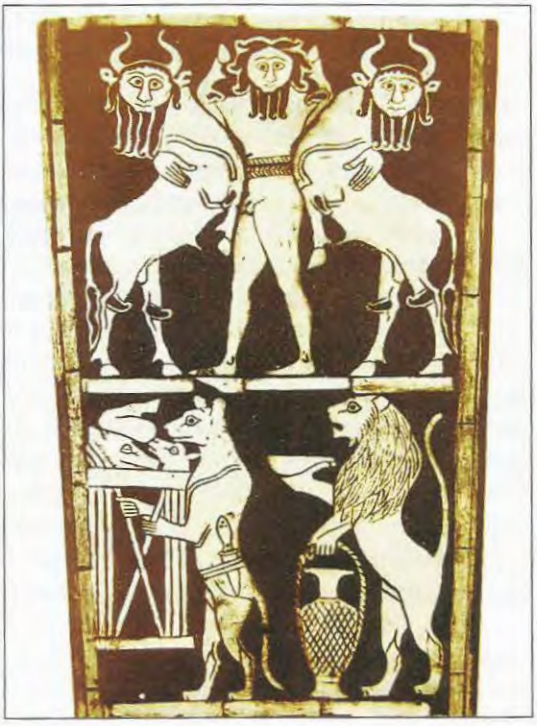

Figura 20. *Diseño de la caja de resonancia con trabajo de taracea de un arpa perteneciente al Cementerio Real de Ur (III milenio a.C., Filadelfia, Museo de la Universidad de Pennsuylvania).*

Los sumerios emplearon con frecuencia esta técnica para la fabricación y decoración de un gran número de piezas, como muebles, instrumentos musicales y estandartes. Constituye el mejor ejemplo *el Estandarte de Ur* (Fig. 21). Se trataba en este caso de una pieza de pequeño tamaño decorada por ambas caras a través de dos paneles: Los llamados "panel de la guerra" y "panel de la paz", los cuales incluían escenas en las que se narraban una victoria militar y una fiesta o banquete, respec-

Figura 21. *Estandarte de Ur. (Periodo Dinástico Arcaico. Nácar y lapislázuli sobre madera. Ur, Cementerio Real. h. 2550-2400 a.C., Londres, Museo Británico).*

tivamente. En la composición de la obra se empleó la técnica de los registros superpuestos que hemos visto aparecer en otras obras de la plástica sumeria, a través de los cuales se pretendía otorgar orden y claridad a la narración. Además, se recurría en la representación de las figuras que componían las escenas al empleo de ciertos convencionalismos propios del arte oriental, como la jerarquía de tamaño o la ley de la frontalidad. Al margen de su trascendencia artística, esta obra ha pasado a la historia del arte con un valor añadido: el de constituir un magnífico testimonio histórico de las costumbres propias de los sumerios, gracias en buena medida al empleo de una técnica tan minuciosa y detallista que ha permitido identificar a tipos humanos e incluso algunas prácticas ceremoniales o actividades propias de la sociedad sumeria relacionadas con el comercio, el transporte de mercancías, etc., convirtiéndose en un verdadero "documento histórico" en imágenes.

Tema 9

EL ARTE DE ACADIOS Y NEOSUMERIOS

Consuelo Gómez López

Esquema de contenidos

Introducción histórica
1. Akkad: Un arte al servicio del poder
   1.1. Los palacios del Reino
   1.2. La representación del poder real
2. El Renacimiento sumerio: Lagash y la Tercera Dinastía de Ur
   2.1. La política arquitectónica de Ur-Nammu. El ziguratt
   2.2. El templo-palacio de los "Gobernadores" de Tell-Asmar
   2.3. Lagash: Las estatuas de Gudea y la escultura neosumeria
   2.4. El relieve histórico-narrativo en la Tercera Dinastía de Ur

Introducción histórica

Este tema plantea el estudio de las manifestaciones artísticas con las que se completa y cierra el panorama de la Mesopotamia del III milenio a.C. Se plantea en el contexto de un acontecer que nos introduce en el azaroso mundo de luchas por el poder y el territorio que caracterizaron la historia del Próximo Oriente Antiguo, en este caso protagonizadas por un nuevo pueblo que irrumpe en el espacio mesopotámico en la segunda mitad del III milenio a.C.: El acadio. Este pueblo consiguió imponer su poder sobre el territorio durante un espacio de tiempo limitado, tras el cual harían de nuevo su irrupción los sumerios, estableciendo unas bases culturales y artísticas deudoras de su pasado, pero también de la impronta del pueblo enemigo con el que habían luchado por la hegemonía.

Desde estas premisas, este tema plantea el estudio del paréntesis que supuso la irrupción del pueblo acadio sobre las bases culturales, políticas y artísticas que habían sido creadas por los sumerios durante la primera mitad

del III milenio a.C., dando paso a una nueva realidad caracterizada por la suma de tradición e innovación. Este paréntesis fue consecuencia de la profunda transformación del panorama político y cultural que supuso la fundación de un Imperio bajo Sargón de Akkad (2340-2180). Bajo su mandato la organización estatal sumeria, basada en la polarización del poder en ciudades-estado, fue sustituida por la de un estado imperialista, fuerte y centralizado, gobernado por un rey al que se revistió de cualidades divinas. El arte experimentó entonces un importante giro, tanto en su sentido como en su estética.

A partir de estas premisas, este tema presenta el arte acadio como un vehículo de expresión y transmisión de la imagen del poder, basada en la exaltación política y militar del soberano. En este marco cobra sentido el estudio de la arquitectura palacial, que adquiere ahora preemiencia sobre la religiosa, así como el del papel que desempeñó la representación del soberano y de sus hazañas a través de la escultura exenta y del relieve de carácter histórico-narrativo.

Pero el poder acadio fue efímero. Su hegemonia acabó una vez que los sumerios iniciaron desde la ciudad de Ur, en el sur de Mesopotamia, una nueva ofensiva que terminó con su propia victoria y con la fundación de la Tercera Dinastía de Ur. Se iniciaba así el periodo que conocemos como "Renacimiento sumerio" (2230-2000 a.C.). Mesopotamia volvió entonces a estar unificada bajo un poder imperial que perduraría hasta el final del III milenio a.C. Su arte se mostró deudor de su pasado, asumiendo una tradición religiosa de raíz sumeria que dejó su impronta en la arquitectura y la escultura, así como en la idea de propaganda imperial, que asumió muchos de los recursos técnicos y estéticos ensayados por sus predecesores los acadios.

Todos estos elementos constituyen la base de estudio de este tema, con el que se pretende otorgar una visión del panorama artístico que caracterizó la realidad de Mesopotamia en la segunda mitad del III milenio a.C. A través de sus contenidos se aporta una visión clara de la sucesión de pueblos y culturas que protagonizaron su historia artística, valorando sus obras desde su particular contexto y desde el modo en que dichos pueblos reaccionaron ante el mismo, al que adaptaron recursos, formas, técnicas y soluciones.

1. Akkad: Un arte al servicio del poder

La investigación no ha conseguido aún precisar con claridad el origen del poder acadio, en parte porque a la hora de intentar reconstruirle se entremez-

clan la historia y la leyenda, pero también porque la documentación arqueológica que tenemos de esta cultura en la actualidad es verdaderamente escasa en comparación con la de otras del Próximo Oriente Antiguo. Hasta el momento sólo sabemos que la llegada a Mesopotamia de contingentes de población semita a mediados del III milenio a.C. parece estar íntimamente relacionada con el cambio de situación que se produjo en la Mesopotamia del III milenio a.C, pues al parecer esta población, unida a la ya existente desde antiguo en la zona –de origen también semita–, habría conseguido controlar el territorio e imponer su poder tras fundar una dinastía, de la que sería cabeza Sargón. Su personalidad y su figura, rodeadas de leyenda, tuvieron una repercusión determinante en el nuevo rumbo de los acontecimientos y en la transformación de los patrones artísticos.

Sargón, jefe de un importante ejército y cabeza de un sistema burocrático bien organizado, fundó un Imperio que traspasó los límites de Mesopotamia, llegando hasta la Península de Anatolia, el Mediterráneo y otras "áreas periféricas". Creó así un estado centralizado de corte absolutista que mantuvo su cohesión a través de sus sucesores durante más de un siglo, rompiendo de este modo con la tradición de las ciudades independientes sumerias, cuyo poder quedaba ahora disuelto en una unidad política más amplia. Sargón, jefe del poder político y religioso, fue considerado a partir de entonces el "Rey de los Cuatro Confines" y deificado como "dios de Akkad.", fortaleciendo de este modo el gobierno absolutista que había creado.

1.1. *Los palacios del Reino*

A partir de la nueva situación política creada con Sargón de Akkad, el arte se puso al servicio de la exaltación política y militar del soberano, lo que determinaría en primera instancia una reducción de la producción artística de carácter estrictamente religioso a favor de la civil. Por lo que se refiere a la arquitectura hemos de indicar que el conocimiento que hoy en día tenemos de la misma es reducido y se limita a los escasos restos que las campañas arqueológicas han sacado a la luz, pues incluso las dos principales ciudades acadias, Akkad y Sippar, permanecen todavía sin descubrir. Y fue en ellas en las que en las que debieron realizarse las principales construcciones.

El nuevo orden político y social creado por Sargón conllevó una transformación en la ciudad, que dejó de servir a los intereses económicos del templo, lo que determinó la consecuente decadencia de esa arquitectura religiosa que tanta importancia había tenido para la cultura sumeria. En su lugar, la exaltación del poder del soberano debió inclinar el interés constructivo hacia la arquitectura civil, confiriendo al palacio un protagonismo que hasta el

momento no había tenido. A pesar de ello sólo contamos por el momento con dos estructuras palaciales que nos otorgan información sobre cómo los acadios afrontaron la realización de esta tipología de arquitectura civil: Se trata del *Palacio de Naram-Sin*, nieto de Sargón de Akkad (Tell Brak, Siria). así como del palacio de Assur. (Fig. 1).

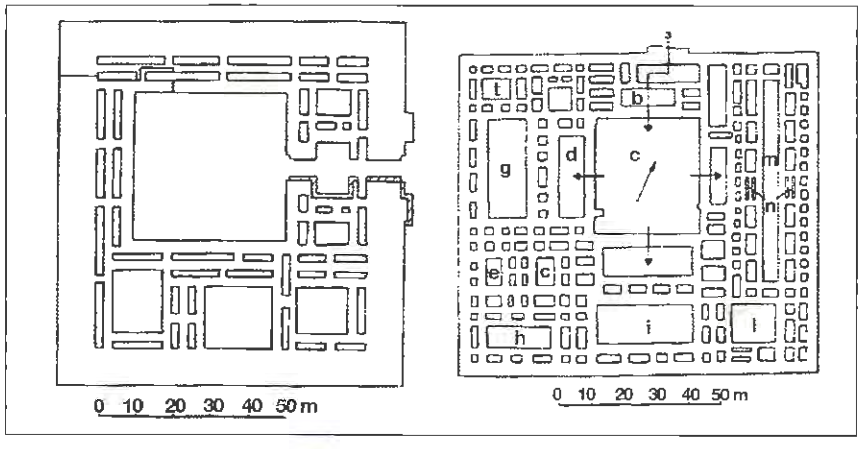

Figura 1. *Planta del palacio de Naram-Sin (h. 2340-2180 a.C. (derecha) y del Palacio de Assur (izquierda).*

Por lo que se refiere al palacio de Naram-Sin, éste se desarrolló como una estructura arquitectónica de planta cuadrada que adoptaba un aspecto de fortaleza, pues estaba circundado por un potente muro de cierre de diez metros de espesor, en el que se abría una única puerta de acceso flanqueada por torres. Su interior estaba distribuido de forma ordenada, con estancias rectangulares de dimensiones similares y disposición regular, empleadas al parecer como depósitos de mercancías, a las que un patio principal y otros secundarios servían como elemento distribuidor. De esta estructura parece deducirse la existencia de un proyecto de planificación del conjunto previo a su construcción según los gustos y necesidades del poder imperial, si bien no se han llegado a identificar con claridad ni a desvelar las funciones que desempeñaban cada una de las estancias del edificio y el porqué de su forma, llegándose a pensar incluso que esta construcción desempeñaba más las funciones un cuartel general militar destinado a controlar el tránsito de personas y mercancías entre Mesopotamia y Anatolia, que propiamente el papel de palacio.

Con tales características, la construcción asumía en su estructura algunos de los rasgos típicos de la arquitectura palacial del Próximo Oriente, entre ellos la tendencia al encastillamiento, la organización espacial en torno a patios que organizan y distribuyen las diversas áreas del conjunto, o la gran complejidad de sus estructuras, determinadas por la diversidad de usos y funciones que le

eran conferidos a este tipo de edificios como lugares de residencia, representación, gestión burocrática y económico-administrativa.

La tipología de este palacio, en el caso de que lo fuese realmente, fue posteriormente repetida en el Palacio Viejo de Assur, ciudad que sería primera capital del Imperio Asirio, donde se construyó hacia el 1813-1781 un edificio considerado hoy día por los investigadores como "obra acadia". Este palacio repetía las proporciones y planimetría del palacio de Naram-Sin, comprendiendo en su interior dos espacios cortesanos con salas de audiencias abiertas al patio principal. Con una estructura también similar se construiría en Ur, ya en época Neosumeria, el Ekhursag, un palacio cuya principal característica era su división en dos grandes sectores, uno público con grandes salas y otro privado.

1.2. *La representación del poder real*

El arte acadio convirtió a la escultura y el relieve en instrumentos de exaltación política y militar del soberano, dando forma a unas imágenes pensadas para transmitir con eficacia su concepción del poder mediante la adecuada elección de los materiales y la precisa representación de las formas, así como a través del empleo de unas técnicas expresivas fundamentales para conseguir los fines previstos. Conscientes de las posibilidades comunicativas del relieve histórico-narrativo, ya ensayado por los sumerios, los acadios otorgaron a esta modalidad escultórica un gran protagonismo y la pusieron al servicio de la transmisión de aquellos acontecimientos relacionados con la dinastía que pudiesen contribuir a fijar su imagen como elemento de propaganda política. Para ello recurrieron a las estelas, cuyo arte renovaron desde el punto de vista iconográfico y técnico mediante la introducción de importantes novedades.

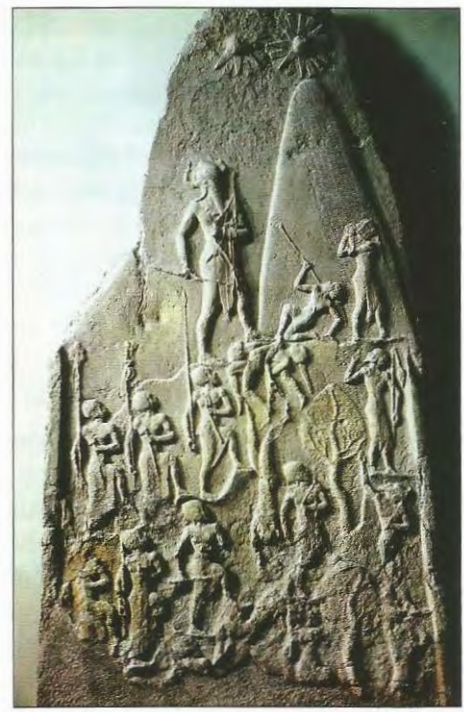

Figura 2. *Estela de la Victoria o de Naram-Sin. (Piedra arenisca, Susa, 2300-2200 a.C. París, Museo del Louvre).*

La estela de Naram-Sin constituye sin duda uno de los mejores ejemplos de lo que se viene exponiendo (Fig. 2). Se trata de una pieza de arenisca roja realizada con una intencionalidad polí-

tica: La de conmemorar la victoria de Akkad sobre el Elam. Su imponente tamaño, de casi dos metros de altura, la dotaba de una monumentalidad hasta el momento desconocida, que reflejaba a la perfección la grandeza del poder del soberano. Una de sus caras estaba tallada con un relieve que mostraba al rey como mortal a través de su faceta militar, pero también como divinidad, pues portaba la tiara de cuernos que era un atributo exclusivo de los dioses, como símbolo de glorificación. Bajo su figura aparecían los soldados, tratados individualmente y no como una masa compacta, que ascendían por la ladera de la montaña, mientras los vencidos se situaban en el lado opuesto, aplastados por el poder del rey.

La composición de la escena subrayaba el protagonismo del monarca, que aparecía en la zona más alta de la estela portando las armas que le identificaban como jefe militar, siendo representado a mayor escala que el resto de los personajes en un intento de idealización de su figura, a la que se dotó de un gran vigor en su actitud y una cuidadosa representación anatómica, incluida la del rostro. Ahora la iconografía era distinta, pues era el rey y no los dioses quien ocupaba el centro de la composición, poniendo de manifiesto la transformación que se había producido en el terreno ideológico en comparación con la expresión del poder sumerio. Pero las novedades afectaban también a los modos de representación: La estilización de los personajes, la atención prestada a la representación de sus rasgos individuales, o el modo en el que fue fingido el espacio a través del paisaje, constituían asimismo interesantes rasgos de innovación en el tratamiento figurativo y estético de la escena. A estas novedades se uniría la supresión de los registros que habían empleado los sumerios para la ordenación de la secuencia narrativa de las escenas, y que los mismos acadios habían mantenido en algunas de las primeras obras en relieve realizadas durante el mandato de Sargón, pues en este caso el artista presentaba la escena a través de una composición única dotada de gran sentido escenográfico, en la que sin embargo se conservó el carácter narrativo inherente a la propia finalidad de la obra.

Aunque los escultores acadios emplearon la caliza, la arenisca roja y el alabastro para su ejecutar sus obras, la diorita se configuró como un material preferente para la realizaron de estelas y esculturas de bulto redondo que representaban la efigie del soberano, estableciendo así una interesante relación entre el material empleado y sus cualidades expresivas en relación a la exaltación del poder del soberano. La diorita era una roca dura y oscura, muy difícil de trabajar, cuyo dominio técnico era directamente relacionado con la expresión del prestigio. Una vez pulida mostraba un acabado caracterizado por el brillo de su superficie, de efecto casi metálico, muy apropiado para mostrar una imagen idealizada, rica y destacada del poder, por lo que demostró ser un excelente material empleado por los escultores acadios y neosumerios.

Con la misma finalidad los artistas acadios emplearon la escultura de soporte metálico para expresar la imagen del poder del soberano, tal y como ocurrió en la cabeza de bronce de tamaño natural hallada en el transcurso de una excavación arqueológica en Nínive, identificada con alguno de los monarcas acadios, quizá Sargón o Naram-Sin (Fig. 3). La obra fue realizada empleando la nueva técnica del vaciado o del bronce hueco, con la que se consiguió dar volumen a la figura, sobre la cual fueron luego precisados los detalles mediante el empleo del buril, otorgándola un tratamiento naturalista. Representaba la imagen idealizada de un hombre de barba espesa y pelo largo y rizado, cuyo aspecto solemne y elegante no sólo ha pasado a la historia como la concreción de la imagen de soberano oriental, de rasgos semitas, sino que sirvió de modelo para otras culturas de la zona, entre ellas la asiria.

Figura 3. *Cabeza de gobernante acadio. (Bronce. h. 2300-2200 a.C., Bagdad, Museo de Irak).*

2. El Renacimiento sumerio: Lagash y la Tercera Dinastía de Ur

El Imperio Acadio entró con los sucesores de Naram-Sin en un periodo de decadencia. Estallaron rebeliones internas y su unidad territorial comenzó a mostrarse vulnerable como consecuencia de las incursiones de pueblos procedentes del norte que acudían a la zona en búsqueda de recursos. Uno de esos pueblos, los denominados *qutu* (gúteos), que procedían al parecer de los montes Zagros, se aliaron con una coalición de ciudades sumerias encabezadas por el poder religioso de la ciudad de Nippur, y consiguieron acabar así con la hegemonía del poder acadio, ya bastante debilitado por aquel entonces.

No sabemos mucho todavía acerca de este pueblo que sustituyó al acadio en el dominio de la zona, ni cual fue su procedencia cierta, su lengua, su cultura y su proceso de evolución histórica, aunque poco parece ser lo que verdaderamente aportaron desde el punto de vista cultural y artístico, al menos en función de lo que hoy se conoce. La *Lista Real Sumeria* menciona a los *qutu* como miembros de una dinastía de 21 reyes que gobernó en Mesopotamia durante más de medio siglo, durante cuya etapa de dominio la ciudad de

Lagash, que al parecer consiguió mantenerse al margen del control invasor, se configuró como centro independiente o tributario. La ciudad adquirió una fuerte preeminencia sobre las demás y en torno al año 2150 a.C. se estableció en la misma un fuerte poder político bajo el gobierno de Gudea, dando origen a un periodo de florecimiento de la cultura y el arte, que la *Lista Real Sumeria* asocia al dominio de la II dinastía de Lagash.

Pero la independencia de esta ciudad terminó cuando desde el sur de Mesopotamia, el rey Ur-Nammu de la ciudad de Ur se rebeló contra el poder de los *qutu*, fundando la Tercera Dinastía de Ur. Se iniciaba así una nueva etapa caracterizada políticamente por la nueva unificación de Mesopotamia bajo un poder de signo imperial que perduró hasta finales del III milenio a.C,. Estos dos periodos, es decir, el de la II dinastía de Lagash y el de la Tercera Dinastía de Ur forman parte de lo que conocemos como Renacimiento Sumerio o etapa Neosumeria, pues desde sus particulares aportaciones contribuyeron a crear una nueva realidad cultural, política y artística a partir de la asimilación de la tradición sumerio-acadia.

2.1. *La política arquitectónica de Ur-Nammu. El ziguratt*

La política constructiva de Gudea de Lagash y de Ur-Nammu de Ur fue realmente intensa. Ambos restauraron los edificios religiosos y civiles que se hallaban bajo sus dominios en las ciudades de Girsu, Uruk, Nippur, Eridu, Eshunna, etc. No obstante, la actividad arquitectónica del rey Ur-Nammu y de sus sucesores resultó especialmente interesante, pues conllevó un plan de intervención urbanística y arquitectónica sobre la ciudad de Ur, que se convirtió en la capital del Imperio. Con él se pretendía servir a los intereses de la organización del Estado y de su ideología. El plan comprendió la restauración de los principales recintos sagrados, así como la construcción de obras de ingeniería (canales y fortificaciones), y de nuevos edificios religiosos y civiles en el centro monumental de la ciudad, entre los cuales cobró forma definitiva el templo por antonomasia de la arquitectura mesopotámica: El ziguratt.

El modelo del ziguratt consistía en una construcción maciza, realizada en adobe y recubierta de ladrillo, de planta cuadrada o rectangular, cuyas paredes estaban dispuestas en talud y articuladas mediante entrantes y salientes. Se situaban en los recintos sagrados que se hallaban en el corazón de las ciudades sumerias, ubicados por lo general sobre una terraza que englobaba los basamentos de anteriores edificios religiosos. La construcción partía de la idea ya desarrollada de la montaña artificial escalonada, que había dado lugar a los templos sobre terraza sumerios, lo que parece indicar una continuidad respecto a aquellas costumbres religiosas. El modelo era en realidad muy sencillo y ponía de manifiesto los rasgos más característicos de la arquitectura neosumeria, algunos de los cuales habían sido ya ensayados en construcciones prece-

dentes. Algunos de estos rasgos tenían relación con el material que se empleaba para su construcción, el adobe, cuya escasa consistencia era compensada disponiendo muros en talud que se recubrían luego con ladrillo. El agua se dirigía así hacia desagüaderos previamente preparados, evitando en la medida de lo posible el deterioro del edifico por efecto de las lluvias. Los zigurats adoptaban así una imagen singular, sólida y maciza (Fig. 4).

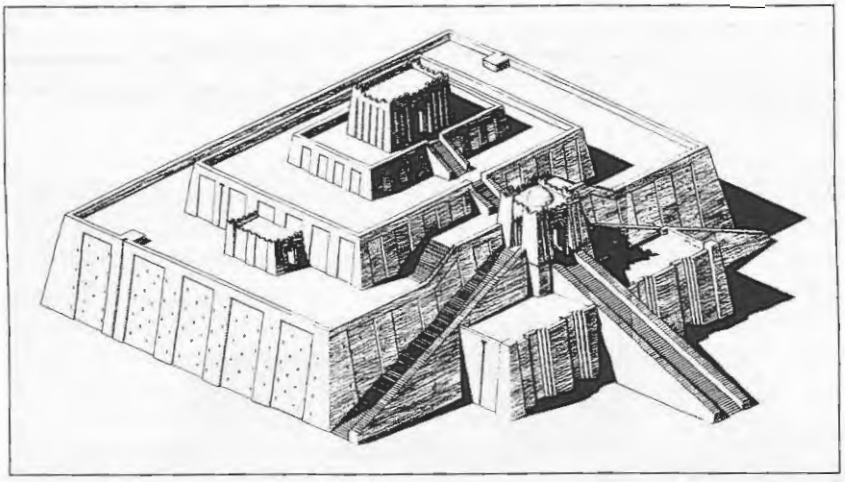

Figura 4. *Planta del Ziguratt de Ur.*
(Periodo Neosumerio, h. 2100-2000 a.C.).

El ziguratt se erigía mediante una sucesión de terrazas superpuestas en número impar y de forma decreciente, configurando una estructura en torre escalonada a cuyos módulos se podía ir ascendiendo a través de un sistema de escaleras construidas en ladrillo, una central y dos laterales perpendiculares para acceder al primer piso, y dos escalinatas divergentes para acceder al segundo. Algunos autores, como Heródoto, han hecho suponer que en la cima de esta estructura existía un templo, aunque la arqueología no ha permitido corroborar su existencia.

Fueron muchos los zigurats construidos por toda Mesopotamia, tanto en época Neosumeria como en fases posteriores de su historia, pero el primero y el que marcó la pauta fue el realizado en la ciudad de Ur por Ur-Nammu. Como capital del Imperio esta ciudad experimentó un importante desarrollo con la Tercera Dinastía de Ur. Se hallaba fortificada y abarcaba un importante espacio de 63 hectáreas, que albergaba a unos treinta mil habitantes. Su recinto sagrado fue uno de los principales objetos de interés arquitectónico de los monarcas neosumerios, y en él se construyó el primer ziguratt. Estaba dedicado a la diosa lunar Nannar, y puede ser considerado como prototipo de esta modalidad de construcción.

El Ziguratt de Ur se ubicaba en el centro de un patio, como el templo sumerio de Kafadye, y tenía planta rectangular, con sus ángulos orientados a los cuatro puntos cardinales. Constaba de tres terrazas, a la primera de las cuales se accedía mediante tres escalinatas que conducían a un espacio del que partía a su vez otra escalera que llevaba al templo, que supuestamente se ubicaba en su cima. Parece ser que este ziguratt, como el resto de los que se construyeron en Mesopotamia, estaba delimitado por murallas, dentro de las cuales existían patios y dependencias anejas, siguiendo una tendencia ya ensayada en los templos sumerios del periodo de las Primeras Dinastías. En la actualidad solo se conserva la parte inferior del Ziguratt de Ur y algunos metros del segundo piso (Fig. 5).

Figura 5. *Ziguratt de Ur. (Periodo Neosumerio, h. 2100-2000 a.C.).*

A pesar de los numerosos estudios realizados, no sabemos con precisión cual era la función concreta de los zigurats mesopotámicos. Las teorías son variadas y van desde las que atribuyen su forma a la necesidad de buscar un lugar seguro para proteger a la divinidad de las inundaciones, hasta las que consideran que simplemente se trataba de articular una estructura en forma de altar desde la que hacer ofrendas a los dioses y realizar determinadas ceremonias, pasando por otras menos aceptadas para las que el ziguratt era en realidad un observatorio astronómico.

Hoy día ninguna de estas teorías cuenta con una base lo suficientemente sólida. Sin embargo, la idea que parece ofrecer más consistencia es la que atribuye a este modelo de edificio una explicación simbólica relacionada con la

religión mesopotámica. Según ésta, el ziguratt sería una construcción artificial que intentaba imitar la montaña sagrada donde se manifestaba la divinidad y se producía el encuentro entre los dioses y los hombres, entre la esfera celestial y la terrenal. Sea como fuere el modelo de ziguratt tuvo una gran pervivencia en la arquitectura mesopotámica, llegando a convertirse en elemento habitual del paisaje de sus ciudades y en símbolo arqnitectónico del respeto que éstas tenían hacia las creencias religiosas del país.

2.2. *El templo-palacio de "los Gobernadores" de Tell-Asmar*

Junto al modelo del ziguratt de Ur, tanto en esta ciudad como en otros centros de la Baja Mesopotamia se erigieron importantes templos que seguían una tipología muy diferente: la de los denominados "templos bajos" o "templos a ras de suelo". El *Templo-palacio de Gimislin o Shu-sin*, en la ciudad de Tell-Asmar, la antigua Eshnunna sumeria es, de todos los que conocemos en la actualidad, el que ofrece mayor interés (Fig. 6). Este templo se configuró como una construcción cívico-religiosa que integraba en un mismo conjunto templo y palacio, aunque ambos edificios quedaban articulados en unidades arquitectónicas diferentes. El edificio constituía un reflejo de la vinculación existente en el mundo neosumerio entre lo religioso y lo político, pues el rey Shu-sin había sido deificado en vida, al estilo de los soberanos acadios, de modo que el templo funcionaba como santuario real y sede del culto oficial de las ciudades neosumerias.

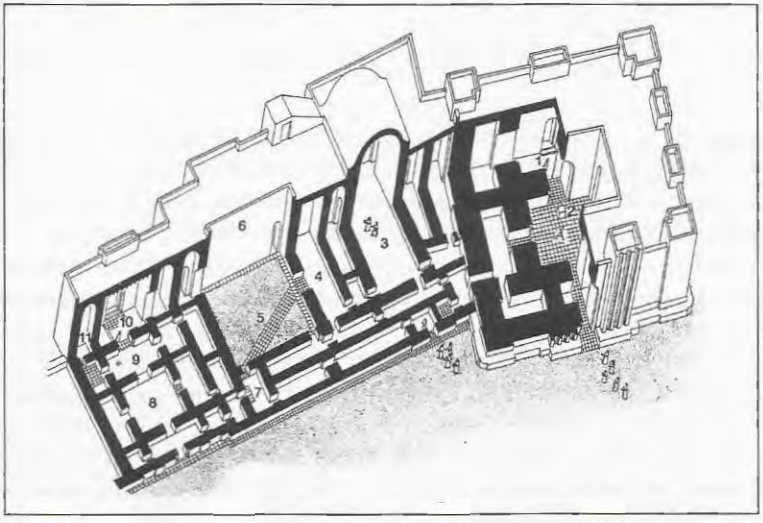

Figura 6. *Vista axonométrica del palacio-templo neosumerio de los "Gobernadores" de Tell Asmar (h. 2100-2000 a.C.) con el Templo de Shu-Sin (dcha.), el Palacio de los "Gobernadores" (Centro) y el santuario palatino (izda.).*

El templo recogía elementos propios de la tradición arquitectónica sumeria, pero reelaborada para dar paso a la innovación. Retomaba, por ejemplo, la práctica de fortificar los muros al exterior mediante contrafuertes. Pero a diferencia de otras construcciones neosumerias el acceso se realizaba en esta ocasión directamente desde la calle y no desde un patio. Se inauguraba así una tendencia que perviviría en la construcción de templos posteriores, como también lo haría la incorporación de una puerta de acceso flanqueada por dos gruesas torres con entrantes y salientes. No obstante lo más significativo desde el punto de vista de la estructura arquitectónica residía en su disposición interna, pues si los templos neosumerios acostumbraban a desplazar lateralmente sus ingresos para imponer una visión oblicua de sus estancias, en este caso la estructura del edificio fue realizada en torno a un eje axial, que se iniciaba en la puerta de acceso mencionada, cruzaba el patio principal –en torno al que se distribuían todas las estancias del templo– y finalizaba en el santuario propiamente dicho, haciendo posible que desde la misma puerta de acceso al templo se pudiese contemplar la estatua del dios.

Retomando la tradición acadia, la *cella* del templo, lugar sagrado en el que se ubicaba la imagen del dios, adoptaba una estructura rectangular, dispuesta a lo largo, que la diferenciaba nítidamente del resto de las estancias. El patio que precedía a esta *cella* desempeñaba el papel de vestíbulo o *antecella*, continuando una evolución que se había iniciado en los templos sumerios bajo la intención de separar la zona del templo a la que tenían acceso los fieles, de aquella otra donde se ubicaba el altar y la estatua de la divinidad. Lo cierto es que a través de esta disposición y estructura el templo de los "Gobernadores" de Tell-Asmar consiguió ofrecer una disposición unitaria, regular y ordenada, que no tenía precedentes hasta entonces en el contexto de la arquitectura religiosa de la zona.

Al conjunto descrito se sumaría con posterioridad un anexo constituido por una estructura civil, un palacio, a través del cual conocemos en profundidad las características de la arquitectura palacial neosumeria. Desde el punto de vista estructural este palacio contaba con tres unidades diferenciadas por sus funciones: residencial, religiosa y representativa-administrativa, siendo ésta una constante llamada a pervivir en la arquitectura palacial mesopotámica. De nuevo era un patio el que en este edificio organizaba el resto del conjunto palacial. En torno a éste, al norte, probablemente en el primer piso, se ubicaba el área residencial y "política", compuesta ésta última por varias estancias destinadas a usos de representación y administración, la cual alcanzó un gran desarrollo, que marcaría la tendencia de palacios posteriores. Su estructura albergaba una sala alargada que funcionaba como salón del trono, así como un gran vestíbulo rodeado de dependencias destinadas a usos administrativos.

El sector más oriental, de carácter religioso, se componía de un templo destinado al culto privado del palacio, por lo que la entrada se realizaba desde el interior del mismo. Este sector se integraba en la propia estructura del pala-

cio pero era una unidad autónoma dotada de entidad propia. Repetía en su disposición la estructura del templo que hemos descrito, pero en este caso la estancia que desempeñaba la función de *antecella* fue sustituida por un espacio diferenciado del patio. Se seguía de este modo una práctica que había sido inaugurada por los acadios en el Templo de Abu, y que los constructores neosumeros decidieron continuar.

Desde el palacio se podía acceder también a los templos, pero respetando en este caso la tradicional disposición en "eje acodado" que había hecho su aparición en la tradición sumeria . Sin embargo, el acceso al resto de las estancias del palacio se hizo por una puerta que desembocaba en dos largos corredores que habían de ser ineludiblemene recorridos para poder acceder al patio principal. Es bastante probable que con esta disposición se intentase crear un elemento de protección del edificio frente a incursiones enemigas, creando un modelo que sería posteriormente repetido con frecuencia en la arquitectura palacial del Próximo Oriente Antiguo.

2.3. *Lagash: Las estatuas de Gudea y la escultura neosumeria*

Las estatuas de Gudea, realizadas durante el periodo de la II dinastía de Lagash, constituyen la muestra más representativa de la escultura neosumeria (Figs. 7 y 8). Se trataba de esculturas de bulto redondo, de excelente calidad, que representaban al Gobernador de la ciudad de Lagash, realizadas a partir de la suma de influencias de las culturas sumeria y acadia. Eran estatuas de carácter votivo, que los habitantes de Lagash presentaban en los templos como ofrendas a los dioses para que éstos garantizasen la prosperidad del Reino y de la Dinastía. Era lo que se consideraba como escenas de presentación o de "introito" ya realizadas durante época sumeria, a través de las cuales se recordaba el servicio fiel que los soberanos prestaban a los dioses mediante la realización de ofrendas. En ellas los neosumerios realizaban inscripciones de exaltación del Rey en las que se hacía mención de sus virtudes, a las que se ponía en relación con su política constructiva.

Fue así como las estatuas de Gudea dieron lugar a la representación de un modelo escultórico de soberano desde la asimilación de la tradición sumerio-acadia, dando forma a una imagen del poder en la que se representaba a un gobernante piadoso en posición de orante de tradición sumeria, a través de unas obras solemnes e idealizadas, construidas en diorita negra, propia de la plástica acadia. La imagen respondía a un prototipo humano de rasgos inconfundibles. Con ella se realizaron al menos una treintena de estatuas de Gudea de diferentes dimensiones, las cuales han sido encontradas en el transcurso de diversas campañas de excavación. En ellas el rey Gudea aparece representado en diferentes edades, reproduciendo un modelo que le presentaba sentado o

Figura 7. *Gudea de Lagash (Periodo Neosumerio. Diorita, h. 2150 a.C. París, Museo del Louvre).*

Figura 8. *Gudea de Lagash (Periodo Neosumerio. Diorita, h. 2150 a.C. París, Museo del Louvre).*

de pie, con las manos unidas sobre el pecho en actitud piadosa y con los planos de un templo entre ellas. Sus rasgos venían a ser, de este modo, la expresión plástica de las cualidades morales e intelectuales del soberano. Su indumentaria dejaba siempre desnudos su hombro y brazo derecho, mientras su cabeza aparecía desnuda o cubierta con un característico bonete de lana. Sus grandes ojos y su potente musculatura acababan de identificar al personaje, representado tal como se le describía en las inscripciones oficiales, como un personaje sereno y fuerte, capaz de mantener la paz en un entorno complicado.

El modelo escultórico de Gudea transmite una impresión de fuerza y grandeza idealizadas tomadas de la plástica acadia, de modo que para su creación se aprovechó el empleo de la diorita negra, el material preferido también por los escultores acadios, cuyo acabado había demostrado ya su efectividad en la plasmación de dichos efectos. Pero junto a ello los escultores neosumerios decidieron retornar a los modelos de presentación piadosa y pacífica, de rostro idealizado, de los prototipos sumerios, con los que en este caso se preten-

día hacer explícita la buena relación existente entre Gudea y los dioses, en la cual residía la estabilidad política de su reinado. Desde el punto de vista estético esta idea cobraba forma a través de unas estatuas compactas, de carácter cúbico y actitud hiératica, caracterizadas por sus volúmenes geométricos, con los pliegues de la ropa siempre reproducidos en los mismos lugares, que eran expresión perfecta de las formas de pensamiento y de la organización social y política de sus creadores (Fig. 9).

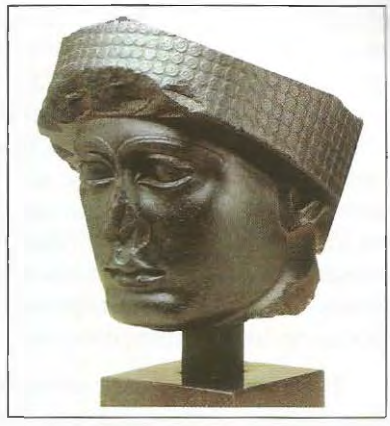

Figura 9. *Cabeza de Gudea de Lagash. (Diorita, h. 2150 a.C., Boston, Museo de Bellas Artes).*

2.4. *El relieve histórico-narrativo en la Tercera Dinastía de Ur*

Los escultores sumerios cultivaron también el relieve histórico narrativo, que se había inaugurado con los ejemplos ya estudiados de sumerios y acadios a través de las estelas de los Buitres y de Naram-Sin. Fieles a su tradición cultural y artística, durante el periodo de Lagash los neosumerios realizaron estelas que asumían la tradición sumeria. Se realizaban sobre una placa rectangular de piedra redondeada por arriba y sobre ella se incluían escenas de "introito" organizadas a través de registros, con la presentación del soberano ante el dios en el extremo superior, y escenas rituales abajo. Siguiendo esta práctica se realizó la *Estela de Ur-Nammu de Ur*, el príncipe fundador de la Tercera Dinastía, que conmemoraba la fundación del templo y que constituye el único testimonio reconstruible del relieve monumental de uno de los grandes soberanos de dicha Dinastía. Su precedente más directo es sin duda la Estela de los Buitres sumeria. (Fig. 10).

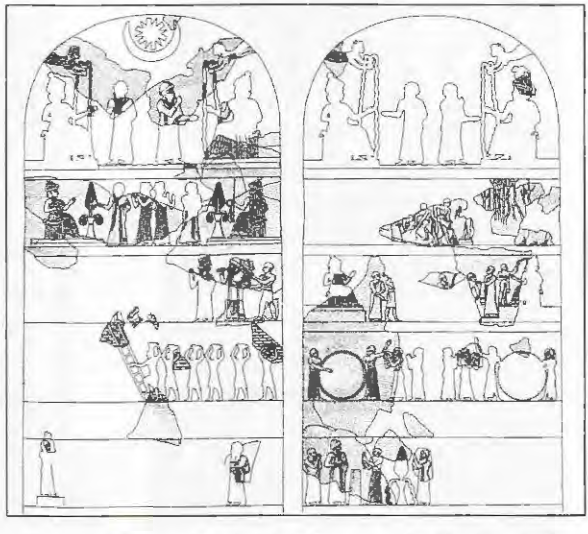

Figura 10. *Estela de Ur-Nammu, de Ur (Periodo Neosumerio). H. 2100-2000 a.C. Filadelfia, Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pennsylvania).*

La obra tenía unas grandes dimensiones (tres metros de alto por tres y medio de ancho), y sus restos se encuentran hoy en día dispersos por diferentes museos. Estaba decorada en sus dos caras y en una de ellas, la anterior, incluía en su extremo superior una escena en la que Ur-Nammu se presentaba ante los dioses como el príncipe devoto y constructor de templos, en una imagen pacífica y piadosa que se aleja en este caso del prototipo guerrero representado por los acadios en sus placas y estelas. En el primer registro aparecían los símbolos de Sin y Shamash, el Sol y la Luna, bajo los cuales el rey se presentaba ante dos divinidades situadas en los extremos. En los registros inferiores Ur-Nammu era representado realizando una ceremonia de libación y portando los instrumentos de construcción del templo (Figs. 11 y 12).

En su cara posterior se representaban de nuevo escenas que recurrían a la disposición en registros, con la figura de la diosa del vaso manante que vertía agua desde el cielo.

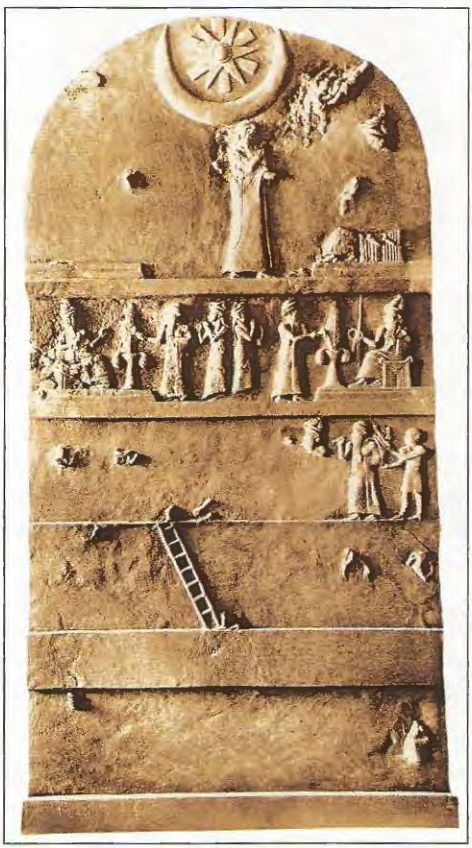

Figura 11. *Estela de Ur-Nammu, de Ur. Reconstrucción de la cara anterior.*

Figura 12. *Estela Neosumeria. (piedra caliza, h. 21000-2000 a.C. París, Museo del Louvre).*

V

EL ARTE DE LOS GRANDES IMPERIOS DE MESOPOTAMIA: ASIRIA Y BABILONIA

Tema 10

EL ARTE ASIRIO

Consuelo Gómez López

Esquema de contenidos

Introducción histórica

1. Asiria en la historia artística de Próximo Orieute
2. Las ciudades-palacio del I milenio a.C.
   - 2.1. Kalakh y el palacio del Noroeste
   - 2.2. Dur-Sarrukín (Jorsabad), la ciudad de Sargón
   - 2.3. Nínive, la última capital asiria
3. El relieve y la expresión del poder
   - 3.1. Nuevos temas y nuevos modos de representar
   - 3.2. La escultura arquitectónica de los grandes palacios

Introducción histórica

Este tema centra sus contenidos en el estudio de la producción artística de uno de los pueblos que protagonizó el complejo panorama de Mesopotamia en la Antigüedad, imponiendo un sello propio a sus obras. Hablamos de los asirios.

Su estudio parte del inexcusable conocimiento de su desarrollo histórico, impuesto en este libro como base sobre la que conocer y comprender la Historia del Arte, construyendo así su conocimiento desde la valoración de las posibles influencias ejercidas por el medio geográfico o del entorno social y cultural sobre el carácter formal y estético de las obras. Esta realidad cobra especial sentido en este tema, pues la historia del pueblo asirio estuvo constituida por un verdadero ir y venir de pueblos que, compartiendo una misma cronología y un mismo lugar, lucharon por imponer su dominio estratégico sobre el territorio, convirtiendo el estudio de la Mesopotamia de los dos primeros milenios a.C. en un mundo complejo y difícil de desentrañar. Esta com-

plejidad exige un estudio basado en la clara distinción de las diversas culturas que intervienen en la configuración histórico-artística de esta realidad, lo que incluye el conocimiento de sus diversas etapas de desarrollo y los rasgos a ellas adscritos. A dicha tarea se ha destinado el contenido del primer apartado de este tema, dedicado en este caso concreto a explicar el modo en que los asirios irrumpieron en la historia de Próximo Oriente y llegaron a convertirse en un gran imperio.

El alumno deberá conocer cómo a comienzos del II milenio a.C., tras la caída de la Tercera Dinastía de Ur, los asirios consiguieron crear un núcleo de poder y un sistema político de cierta entidad, un reino, en el espacio que hasta entonces había estado controlado por acadios y neosumerios. Y cómo en el transcurso de este milenio consolidaron su poder gracias a una activa política militar que les llevó a ampliar sus dominios y fundar un imperio no exento de innumerables contratiempos, impuestos siempre por las continuas luchas que los asirios debieron mantener con los restantes pueblos que pugnaban por el dominio de la zona. Nos interesan estos periodos en tanto que fue entonces cuando el arte asirio vivió su primer momento de relevancia, desarrollando unas señas de identidad propias sobre el sustrato de las influencias procedentes de los pueblos que les habían precedido. Esta etapa sentaría las bases del arte asirio del I milenio a.C., de modo que su conocimiento nos proporcionará las bases para comprenderle.

Por su relevancia y envergadura el arte asirio del I milenio a.C. constituye el grueso de los contenidos de esta lección. Fue entonces cuando Asiria se configuró como una gran potencia y alcanzó su mayor expansión y esplendor artístico. Se configuró como un imperio construido a partir de su inmenso potencial militar y del carácter bélico de sus gobernantes. Las repercusiones en el arte fueron evidentes. Surgieron entonces las grandes ciudades-palacios, perfecto ejemplo de una arquitectura de carácter imperial que pretendía difundir con fines propagandísticos la imagen del poder de sus gobernantes y, por extensión, de todo el imperio por ellos construido. En ellas el relieve adquirió un desarrollo sin precedentes, entendido como elemento decorativo y de exaltación de la figura del soberano a través de sus campañas militares y sus hazañas bélicas.

A través de la arquitectura y del relieve escultórico, los asirios consiguieron otorgar a sus manifestaciones artísticas un sello propio. En consecuencia, este tema prestará especial atención en el desarrollo de sus contenidos a ambas modalidades artísticas. Así pues, la forma impuesta sobre los materiales a partir de la técnica, la evolución de ésta y sus repercusiones sobre la configuración de la imagen, o la capacidad de construir un mundo de imágenes de propaganda mediante la innovación en el empleo de recursos artísticos, constituirán algunos de los elementos esenciales sobre los que el alumno deberá construir su conocimiento con el estudio de este tema.

1. Asiria en la historia de Próximo Oriente

El Imperio Asirio tuvo su origen en Subartu, un amplio territorio ubicado al norte de Mesopotamia, limitado por el lago Van y el Kurdistán al norte; los Zagros y el lago Urmia al este, y el río Khabur al oeste. Con el tiempo, durante la época de los denominados "Reinos Combatientes" este territorio pasaría a denominarse "Tierra de Assur" ("mat Assur"), por ser la ciudad de este nombre la de mayor relevancia, sede de una monarquía que había comenzado a consolidar su poder a comienzos del II milenio a.C., tras la caída de la Tercera Dinastía de Ur, al albur de la próspera situación económica que les proporcionaba la activa política comercial que mantenían con algunas del las más prósperas zonas de Anatolia y Siria, en el occidente de Próximo Oriente.

Fue entonces, hacia el 1813 a.C., cuando Shamshi-Adad I, monarca de origen amorrita, fundó el Imperio Antiguo Asirio, proclamándose "Rey de la Totalidad", y ampliando sus dominios hasta las ciudades de Mari y Aleppo. No obstante, la turbulenta situación de Mesopotamia en aquellos momentos interrumpió el despegue de su poder, provocando que la Dinastía Real Asiria se sometiese primero al poder de la Babilonia de Hammurabi, y posteriormente a la del pueblo hurrita de Mitanni, que consiguió controlar el territorio comprendido entre el Tigris y el Mediterráneo durante cuatro siglos, hasta el 1365 a.C. Tras este ínterim, a partir de entonces y a pesar del profundo declive experimentado por el poder asirio, éste consiguió convertirse de nuevo en una gran potencia de poder, sin que los historiadores hayan conseguido dilucidar completamente en la actualidad los factores que se produjeron para que esto fuese posible. Lo cierto es que el monarca Assur-Uballit I consiguió imponer de nuevo su mando, extendiendo sus dominios hasta el noreste de Siria y la zona sur de la actual Irak, llegando a desarrollar un poder comparable con el de Egipto, el de Babilonia o el del Imperio Hitita. Se inició así el Imperio Medio Asirio, con el que el arte vivió su primer momento de relevancia, desarrollando unas señas de identidad propias, aunque siempre sometido a los vaivenes de una turbulenta historia de conflictos que acabarían por pasar factura al poder asirio y que tendrían su correspondiente reflejo en el arte.

Los asirios asumieron en su producción artística la tradición de los diversos pueblos que en uno u otro momento ocuparon su espacio (hititas, hurritas, arameos, fenicios, etc.), así como de la fuerte tradición cultural de Babilonia. Su referente principal estuvo, sin lugar a dudas, en el pasado cultural, ideológico y artístico del Imperio Acadio, hasta el punto de que algunos de sus monarcas llegaron a adoptar el nombre del acadio rey Sargón. Pero al tiempo asumieron la tradición cultural sumeria y babilónica. A partir de todas estas influencias, los asirios consiguieron dar forma a una creación artística original, caracterizada por poseer sus propias señas de identidad.

Sin duda alguna, este arte fue un reflejo de la propia idiosincrasia del pueblo asirio, cuyo poder se había impuesto gracias a un plan de campañas béli-

cas exitosas a cuya cabeza se encontraba el monarca, en quien recaía el control absoluto del Imperio, desempeñando así un relevante papel en la estructura de poder. El rey, elegido por los dioses, gobernaba como vicario del dios nacional, Assur, rodeado de una amplia corte, un complejo aparato administrativo y de un férreo sistema militar. En consecuencia, el arte se puso al servicio de este poder y se convirtió en la herramienta política encargada de transmitir una imagen del soberano en el que éste mostraba su dominio absoluto ante los dioses y los hombres. Dicha tendencia tuvo su inicio en el Imperio Medio Asirio, pero alcanzó su máximo esplendor durante el I milenio a.C. Fue ésta una etapa imperialista, de grandes empresas, en las que los asirios jugaron de nuevo un papel de primer orden en la escena internacional, convirtiéndose junto a Babilonia en el centro principal de dominio del Próximo Oriente. Se iniciaría así el Imperio Nuevo Asirio, momento en el que los monarcas construyeron sus principales ciudades, capitales de su Imperio. En ellas construirían a su vez imponentes palacios decorados con relieves, imagen perfecta del poder absoluto de sus soberanos.

En el transcurso de esta etapa final los monarcas Assurnarispal II (883-859 a.C.), Salmanssar III (859-824 a.C) y Tiglath-Pileser III (744-727 a.C.) emprendieron una activa política de conquistas militares con las que controlaron las principales rutas y alcanzaron la Península de Anatolia, las ciudades fenicias y arameas y el sur de Mesopotamia. Durante una etapa consiguieron incluso gobernar sobre Babilonia. Esta fase tendría su fin con el golpe de estado promovido por Sargón II (722-705 a.C.), dando lugar a una nueva fase que supondría el canto del cisne del poder asirio. Éste consiguió expandir su control hasta el sudeste de Anatolia, Siria, la costa mediterránea, Egipto e Irán occidental, viviendo momentos de esplendor que tuvieron su prefecto reflejo en el arte. Pero el clima de tensión bélica propia del Próximo Oriente Antiguo se impuso de nuevo y en el 612 a.C., la guerra civil y los ataques caldeos, medos y escitas, provocaron la caída de la ciudad de Nínive, la última capital de los asirios, poniendo fin así definitivamente a su poder.

2. Las ciudades-palacio del I milenio a.C.

La ciudad se convirtió con los asirios en el centro de representación del poder real, transformando su imagen bajo la iniciativa regia. Así ocurrió con Assur, la primera capital del Imperio, considerada por los asirios como la ciudad funcional y sagrada. Bajo este carácter adquirió un elevado prestigio que pervivió a lo largo de toda la historia del Imperio, convirtiéndose en su principal centro de producción artística durante el II milenio a.C. En su espacio se construyó un importante centro ceremonial, compuesto por edificios religiosos que ponían de manifiesto el particular modo en que los asirios interpretaron y

adaptaron a su propio modo de hacer las influencias arquitectónicas que habían recibido de los pueblos y culturas de Mesopotamia (Figs. 1, 2 y 3).

Pero con el tiempo Assur sería desplazada por otros centros, como Kalakh, Dur-Sarrukín y Nínive, que se convertirían en las grandes ciudades-residencia del I milenio a.C.

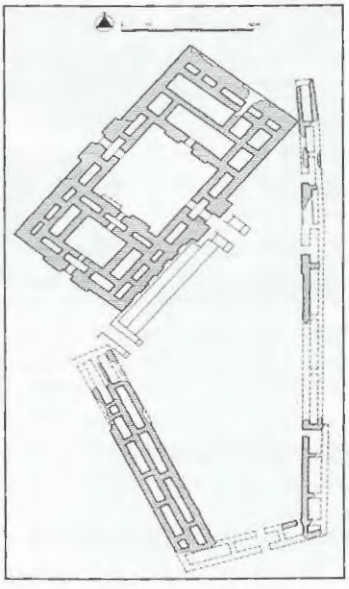

Figura 1. *Planta del templo de Assur, en la ciudad de Assur. (H. el 1800 a.C.).*

Figura 2. *Vista del ziguratt del templo de Assur, en la ciudad de Assur. (Siglo XX a.C.).*

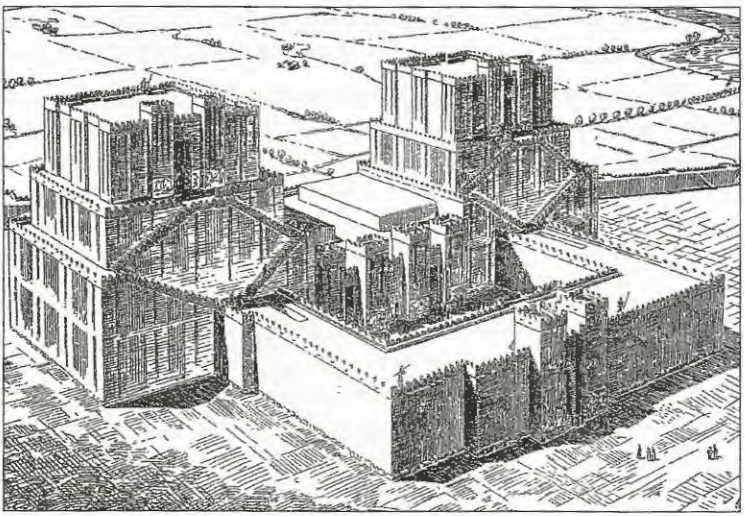

Figura 3. *Templo de Anu y Adad (del Cielo y de la Tormenta, en la ciudad de Assur. Finales del II milenio a.C.).*

2.1. *Kalakh y el Palacio del Noroeste*

Por lo que respecta a Kalakh, fundada por Salmansar I en el Imperio Medio Asirio, fue sometida por Assurnasirpal II a un plan de reformas urbanísticas que incluyeron la construcción de una acrópolis, un ziguratt, una muralla y una residencia palaciega: el llamado *Palacio del Noroeste*, fundado al parecer en el 879 a.C. (Fig. 4). A partir de esta construcción sabemos que este palacio

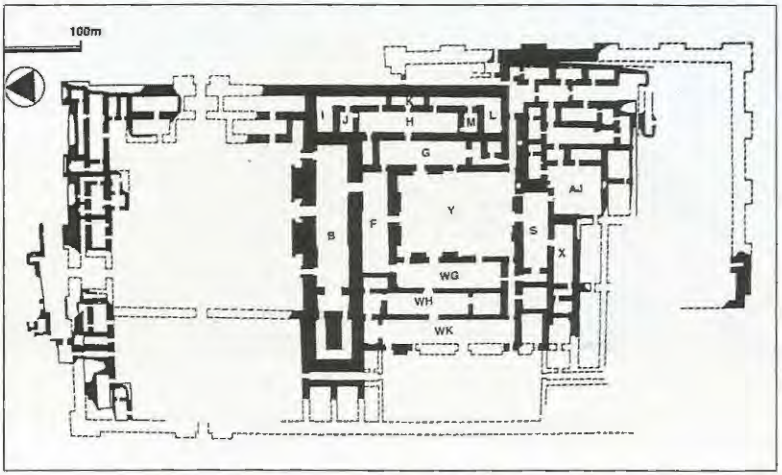

Figura 4. *Planta del palacio de Kalakh (Nimrud). Siglo IX a.C.*

asirio era deudor en buena medida de la tipología sumerio-acadia y paleobabilónica, pues estaba formado, como los palacios acadios o como el mismo Palacio de Mari, por dos grandes patios conectados entre sí y rodeados de estancias.

El conjunto, que constituyó uno de los primeros restos de importancia hallados por los arqueólogos en Mesopotamia a mediados del siglo XIX, ocupaba la zona más occidental de la acrópolis y tenía unas dimensiones de 200 x 120 metros. Estaba formado, como los palacios acadios o como el mismo palacio de Mari, por dos grandes patios conectados entre sí y rodeados de estancias. Sobre esta estructura los asirios incorporaron como novedad la acentuación de la división entre la zona pública de ingreso, que se ubicaba al norte y se denominada *babanu*, y la zona residencial, situada al sur y conocida como *bitanu*. Las estancias de representación, entre ellas el salón del trono, servían de separación entre ambos sectores, siguiendo una disposición heredada del palacio de Mari, cuyo estudio se aborda en el apartado de este texto dedicado al arte paleobabilónico, a la que los asirios otorgaron su propia personalidad, hasta el punto de llegar a convertirla en una de las señas de identidad de los palacios que construyeron.

El palacio de Kalakh incorporó como novedad con respecto a construcciones anteriores una decoración escultórica realizada a base de grandes bloques de piedra tallada con relieves (*ortostatos*), asumiendo así una tradición que procedía de Siria y Anatolia, donde los arquitectos habían hecho uso de esta práctica constructiva durante el II milenio a.C. Los asirios adoptaron y reinterpretaron dicha tradición, desconocida hasta entonces en el sur de Mesopotamia, en el I milenio a.C. Tallaron relieves sobre los *ortostatos* que reproducían escenas de guerra y caza donde el rey era el protagonista, sustituyendo a los dioses en el papel de garantes del orden universal. Con su trabajo hicieron de los mismos una verdadera expresión de la realeza universal y un complemento perfecto de la arquitectura, a la que otorgaban así su pleno significado (Figs. 5 y 6).

Junto a estos relieves el palacio se caracterizó por incluir en su entrada principal y en los accesos a sus principales estancias, gigantescas figuras de animales fantásticos tallados en piedra. Se trataba de *lamassus*, toros androcéfalos y leones alados de finalidad simbólica

Figura 5. *Reconstrucción de una placa con relieve procedente del palacio de Kalakh, (Siglo IX a.C.) representando a Assurnasirpal cazando un león.*

con los que se solemnizaba y preservaba el acceso a las principales estancias de uso representativo (Fig. 7). Sus figuras se unían al bloque de piedra en el que habían sido esculpidos, el cual constituía parte del edificio. Al parecer su más directo precedente hay que buscarlo en la arquitectura sirio-hitita del II milenio a.C. Allí habían sido empleados a modo de guardianes de los pórticos de la ciudadela hitita de Bogazköy. Pero como viene siendo habitual, los asirios impusieron a estas figuras su propio sello, aumentando su tamaño y dotándolas de una nueva imagen. Hicieron de los *lamassu* seres fantásticos con cabeza humana, cuerpo de toro y alas de águila, que volvían su cara hacia quien los contemplaba, jugando con los puntos de vista del espectador. Eran un trasunto de las esfinges egipcias a las que denominaron los "animales de cinco patas", pues estaban hechos para ser observados desde un punto de vista tanto lateral, en cuyo caso se mostraban en movimiento, como frontal, en actitud estática, por lo que su visión oblicua mostraba cinco patas. Su modelado y su relieve daban como resultado figuras de musculatura vigorosa, cuyos detalles estaban tallados con suma precisión, poniendo de manifiesto un gusto por lo decorativo hasta ahora desconocido en la creación de figuras monumentales. Sus figuras inspiraron, a su vez, los toros alados de los palacios persas.

Figura 6. *Fragmento de relieve perteneciente al palacio de Kalakh (siglo IX a.C. Londres, Museo Británico).*

El Palacio del Noroeste fue acompañado de otros conjuntos palaciales, edificados por los sucesores de Assurnasirpal II, cuyo rasgo común fue la disposición de un patio central que funcionaba como elemento distribuidor del conjunto. De todos ellos el más significativo es el de Tiglath-Pileser III, que incorporó por primera vez a la estructura de un palacio asirio una estancia formada por un pórtico con columnas y un piso superior. Se trataba de un recurso procedente de la arquitectura sirio-hitita del II milenio a.C., conocido como *bithilani*, a cuya influencia los asirios fueron permeables en función de la expansión territorial de su imperio y del empleo de mano de obra procedente de aquellos ámbitos. Su estructura será estudiada con detalle en el apartado dedicado a la arquitectura siria.

Figura 7. *Lamassus procedentes del palacio de Kalakh. (Piedra caliza, siglo IX a.C. Londres, Museo Británico).*

Junto al palacio de Tiglath-Pileser III, en el área suroriental de la ciudad de Kalakh se construyó el *Palacio-arsenal de Salmansar III*, cnya singularidad reside en la incorporación de novedades con respecto a los restantes palacios asirios, pues la construcción se alzaba en este caso sobre una terraza y se rodeaba de murallas, disponiendo sus estancias en torno a seis patios que definían dos grandes áreas: La del arsenal y la del palacio propiamente dicho. La primera estaba destinada a residencia del ejército y a arsenal para el material bélico, mientras la zona sur albergaba la residencia palacial, con el salón del trono, que en este caso no estaba decorado con relieves, pero sí incorporaba un podio decorado para situar el trono, en el que nn rey asirio estrechaba la mano de un soberano ataviado según la moda babilónica.

2.2. *Dur-Sharrukin (Jorsabad). La ciudad de Sargón*

Tras el ejemplo de Kalakh, la idea del palacio concebido como expresión arquitectónica del poder absoluto del soberano alcanzó su mejor expresión en *Dur-Sarrukin*, la ciudad que desempeñó el papel de capital en el momento de mayor expansión del poder imperial asirio, con Sargón II (Fig. 8). La ciudad fue edificada de nueva planta en tan solo diez años. Estaba fortificada y adoptaba la imagen de un gran castillo que cumplía una función defensiva, pero que era también un instrumento de propaganda, constituyendo en sí misma un monumento al poder, con sus potentes muros y las figuras de toros androcéfalos alados que presidían las siete puertas abiertas en el perímetro

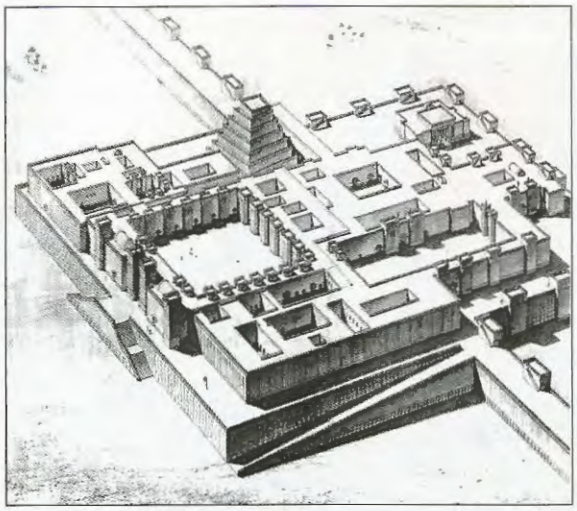

Figura 8. *Reconstrucción del Palacio Real de Jorsabad, a finales del siglo VIII a.C.*

de la ciudad. Su finalidad era la de transmitir el potencial militar y el poder del pueblo asirio y de sus gobernantes (Fig. 9).

Es preciso señalar que la construcción de ciudadelas y recintos fortificados no era nueva en el Imperio Asirio, aunque alcanzó con Dur-Sarrukin su punto culminante. Lo cierto es que el carácter guerrero de los asirios hizo de su arquitectura militar una de las más relevantes del Próximo Oriente Antiguo. Sabemos que Assur, la primera capital del Imperio, estuvo ya rodeada de un importante recinto amurallado, varias veces restaurado y remodelado en los dos milenios siguientes; y asimismo el Palacio del Noroeste de Kalakh se rodeó de un fuerte recinto fortificado. Pero en el caso de Dur-Sarrukin la construcción de la muralla incorporaba rasgos nuevos que merece la pena destacar. Su estructura seguía unos principios de regularidad y la simetría que se plasmaba en sus puertas, dos en cada lado, excepto en el flanco noroeste, donde se abrió un baluarte que sobresalía de la muralla formando una ciudadela, también fortificada, que se

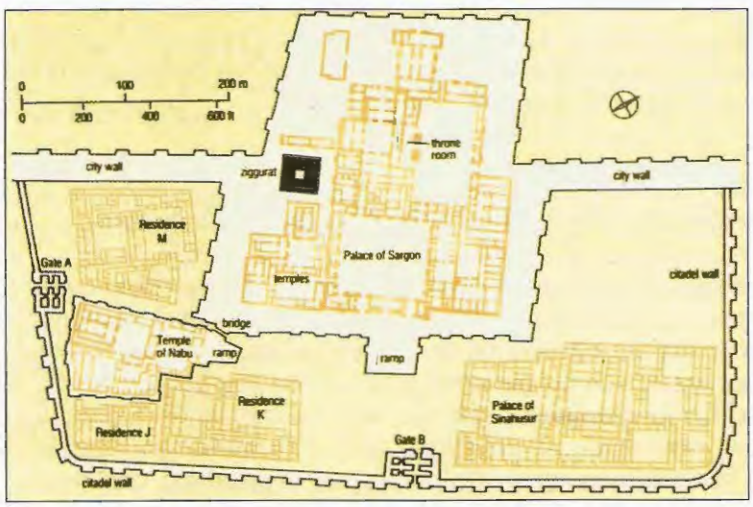

Figura 9. *Planta de la Ciudadela de Jorsabad (siglo VIII a.C.).*

construyó en el interior de la ciudad sobre una plataforma, cuyo perímetro amurallado repetía la estructura de la muralla urbana.

La ciudadela era el centro del poder político-religioso. En este sentido su fortificación se ha interpretado por los investigadores como un posible elemento de distanciamiento con respecto a la ciudad; además de como un espacio desde el que proyectar la imagen de poder y dominio de la monarquía asiria. Su espacio englobaba los edificios monumentales de más alta representación política y religiosa: El palacio del rey, su residencia y la de la corte, otros palacios menores dedicados a diferentes usos, los templos y el zigurat (Ver Figura 8).

El palacio real se alzaba rodeado de su propia muralla sobre dos terrazas de dieciocho metros de altura, a las que se accedía a través de una rampa que conducía a una puerta monumental adornada con estatuas y flanqueada por dos grandes torres. Ante ella existía una gran plaza destinada a la reunión del pueblo con motivo de celebraciones militares o religiosas. Esta plaza venía a ser el corazón de la ciudad. La puerta principal del palacio daba acceso al gran patio regulador de todo el conjunto arquitectónico, que se componía de un sector oficial, en el que de nuevo destacaba el salón del trono, y un área privada de carácter residencial destinada al monarca, con estancias distribuidas en torno a otro gran patio. La neta división de estas áreas, que había comenzado ya a desarrollarse en el Palacio del Noroeste de Kalakh, se hacía aquí aun más evidente. Todo transmitía una impresionante sensación de poder, desde las murallas que circundaban la ciudadela, hasta las plataformas que elevaban el palacio y su propia imagen externa. Esta impresión quedaba reforzada por la incorporación a las puertas del palacio y del salón del trono de grandes *Lamassus* de cuatro metros de altura (Fig. 10). Aquellos que deseasen llegar al salón del trono debían atravesar el patio grande, que estaba flanqueado por estas figuras y tenía sus paredes revestidas de grandes placas de piedra tallada, en las que se representaba al rey con su séquito a tamaño real. El recorrido se hallaba, por tanto, perfectamente calculado para conseguir transmitir la imagen simbólica del poder asirio y de sus fundamento militar a través de los recursos artísticos.

Figura 10. *Toro androcéfalo procedente del palacio de Jorsabad (siglo VIII a.C. París, Museo del Louvre).*

El recinto de la ciudadela se completaba con un sector de carácter religioso, configurado por un zigurat y cuatro templos bajos. Por otra parte, dentro de la ciudadela, pero al margen del palacio propiamente dicho, existía otra zona religiosa, directamente conectada con el palacio a través de una pasarela y un sector de viviendas destinadas a los dignatarios de la corte, dando lugar a un eje ceremonial, religioso y cortesano, que imponía su presencia a la ciudad a través de la plataforma sobre la que se elevaba y de la muralla que le separaba del conjunto urbano, queriendo ser la máxima expresión del poder absoluto del soberano. El templo de Nabu presidía esta área sacra. Era una construcción que repetía los modelos de templos palaciegos y que incorporaba a su estructura un pórtico de pilares, compuesto por figuras de leones y columnas de cedro, denominado *bithilani*, cuya inspiración el propio Sargón reconocía haber tomado prestada de la arquitectura siria.

2.3. *Nínive, la última capital asiria*

La ciudad de Nínive tuvo su origen en el V milenio a.C. pero su esplendor se produjo en el I milenio a.C., cuando Senaquerib decidió convertirla en la nueva capital, trasladando allí la corte desde Dur-Sharrukin. Comenzó entonces su proceso de renovación arquitectónica, que comprendió la construcción de importantes edificios civiles y religiosos, hasta llegar a convertirse en una de las ciudades más influyentes de la época. Su esplendor duró hasta que fue destruida en el 612 a.C., poniendo fin al devenir del Imperio Asirio (Fig. 11).

Figura 11. *Planta esquemática de la ciudad de Nínive.*

La última capital de los asirios estaba situada a orillas del Tigris y como el resto de las ciudades-residencia asirias

estaba también fortificada. El conocimiento que hoy día tenemos de la misma se halla limitado y desvirtuado por el modo poco riguroso en el que fueron llevadas a cabo las primeras excavaciones del yacimiento en el siglo XIX, así como por el proceso de destrucción al que se ha visto sometido desde entonces. Los trabajos sacaron a la luz la ciudad renovada por Senaquerib y los de su principal palacio, conocido como "palacio del Suroeste", cuyo conjunto ha sido hoy en día parcialmente excavado, mostrando una estructura compuesta por un perímetro de unos 200 metros de lado en cuyo interior se

Figura 12. *Planta del Palacio de Senaquerib en Nínive.*

Figura 13. *Murallas de la ciudad de Nínive.*

distribuían unas ochenta habitaciones decoradas con ortostatos tallados con relieves, así como toros androcéfalos presidiendo sus entradas (Fig. 12). La ciudad de Nínive ocupaba por aquél entonces un área de unos siete kilómetros cuadrados y estaba rodeada de una potente muralla de doble encintado y piedra calcárea, en cuyo perímetro de doce kilómetros se abrían quince puertas. La más importante era la de Nergal, de la cual partía una vía procesional de 34 metros de largo. Senaquerib planteó en su interior amplias calles y plazas y realizó un complejo sistema de canales que conducían el agua desde las colinas hasta la propia ciudad de Nínive (Fig. 13).

Se sabe que en su recinto, concretamente en la colina de Kuyünjik, fue construido el *Palacio de Senaquerib* o del Suroeste. Éste se estructuraba en torno a un patio central e incorporaba a su zona de máxima representación ortostatos tallados con relieves en los que se representaban escenas con las campañas militares de Senaquerib, desarrollando un verdadero programa de exaltación monárquica a través de su faceta militar. Asimismo, en la entrada al salón del trono se ubicaron los ya tradicionales *lamassus*.

3. El relieve y la expresión del poder

3.1. *Nuevos temas y nuevos modos de representar*

Los asirios asumieron con ímpetu la tradición del relieve histórico-narrativo que habían cultivado los pueblos de Mesopotamia que les habían precedido, explotando al máximo las posibilidades comunicativas y expresivas de una modalidad escultórica que, como hemos podido estudiar, había tenido su punto de arranque en III milenio a.C., y que los asirios llegaron a convertir en su propia seña de identidad. Realizaron una gran cantidad de estelas y de frisos narrativos, llevando esta modalidad escultórica a un importante grado de perfección técnica e introduciendo novedades que afectaban a los modos de representación de temas profanos y al tratamiento de las escenas de carácter religioso. Ambas modalidades iconográficas estuvieron presididas por un rasgo común: La exal-tación de la figura del rey, que alcanzaba en todas ellas un protagonismo absoluto.

El Altar de Tukulti-Ninurta I, de Assur, constituye un ejemplo interesante que nos ilustra acerca de los cambios que los escultores asirios comenzaron a introducir durante el II milenio a.C. en la representación de temas religiosos (Fig. 14). El Altar representaba en relieve una escena de *introito* donde el monarca aparecía por partida doble, una vez de pie y otra arrodillado ante un pedestal que sustentaba el emblema del dios, en lugar de su habitual figura. Esta transformación se ha interpretado como el reflejo del nuevo modo en el que el pueblo asirio comenzó a expresar su concepción de la divinidad, así

como en la aparición de una nueva actitud proclive al fetichismo.

Las novedades iconográfica afectaron también a la aparición de nuevos motivos que pervivirían durante el I milenio a.C. Uno de ellos fue la representación del dios Assur como un *disco solar alado*, al modo en que los egipcios representaban al dios Horus (Fig. 15). Es posible que a través de esta representación los soberanos asirios intentasen emular el prestigio de la monarquía egipcia a través de la apropiación de uno de sus principales símbolos, si bien existen teorías que hacen derivar

Figura 14. *Altar de Tukulti-Ninurta I con escena de adoración (Piedra caliza, siglo XIII a.C., Berlín, Museo Arqueológico).*

Figura 15. *El dios Assur representado como un disco solar alado. Salón del trono del Palacio de Kalakh (siglo IX a.C., Londres, Museo Británico).*

este motivo de la propia tradición mesopotámica, concretamente de la representación de Imdugud, el águila leontocéfala de tiempos sumerios. Si tenemos en cuenta que la representación de Imdugud encerraba significados referentes a la guerra, cuyo conductor era Ningirsu, esta teoría podría cobrar sentido.

Junto al disco solar alado los asirios introdujeron una nueva representación *del árbol sagrado o árbol de la vida,* un símbolo que se hallaba extendido por toda Mesopotamia, directamente vinculado a la concepción naturalista de su religión, pues partía de la creencia de que la divinidad se manifestaba en el reino vegetal, y de que los árboles y las plantas eran sagrados, imbuyéndose así de un

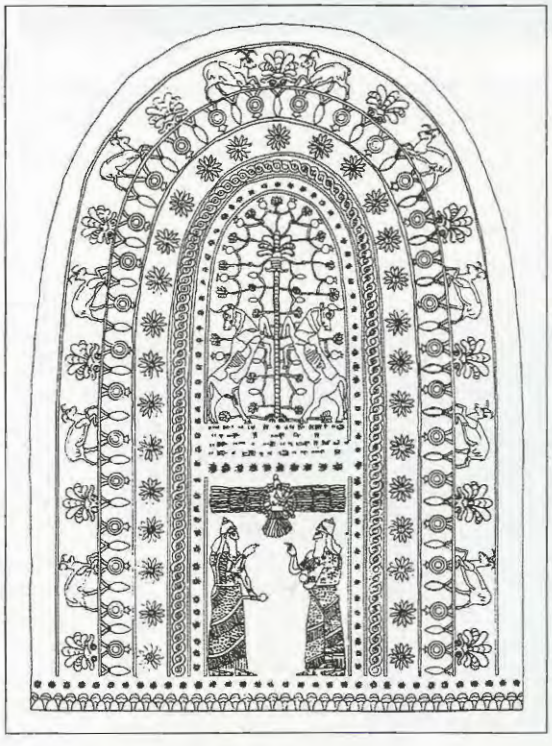

Figura 16. *Reconstrucción de panel asirio, procedente del fuerte de Salmansar III, en Kalakh (siglo IX a.C.), con la representación del árbol de la vida.*

Figura 17. *Reconstrucción de pieza de panel asirio representando un genio alado o "grifo" con cresta, procedente del palacio de Kalakh (siglo IX a.C., Londres, Museo Británico).*

importante contenido simbólico. Los asirios dieron a este árbol de la vida la forma de una palmera esquematizada (Figs. 16 y 19) y la reprodujeron en buena parte de sus relieves de carácter simbólico, entre ellos los del palacio de Tukulti-Ninurta I, que fueron al parecer los primeros en mostrar este tipo de imagen dentro del arte asirio, asociados a la idea de la fertilidad vinculada a la propia Asiria.

Junto a dicho motivo, la plástica asiria introdujo la figura demoniaca del *grifo con cresta* (Figs. 17 y 18). Ambas iconografías eran de procedencia mitannia y habían llegado a Asiria como consecuencia de las grandes invasiones que afectaron al Próximo Oriente durante el siglo XVIII a.C. Pero las novedades afectaron también a los temas de carácter profano. La más importante estuvo referida al modo en que los asirios comenzaron a representar escenas de batallas. La figura del rey comienza a ser integrada en este tipo de escenas, como más adelante veremos, entre los carros y los soldados, de los que solo se distingue por su indumentaria, rompiendo con la tendencia de representación del monarca que domina la escena a mayor escala que el resto de las figuras.

Figura 18. *Genio alado o grifo con cresta procedente del palacio de Kalakh (siglo IX, Londres, Museo Británico).*

3.2. *La escultura arquitectónica de los grandes palacios*

Los artífices que trabajaron en los palacios de Kalakh, Jorsabad y Nínive durante el I milenio a.C. grabaron y modelaron sobre sus muros relieves dispuestos en frisos narrativos con escenas religiosas, hazañas bélicas y cacerías cargadas de significado simbólico, realizados de un modo absolutamente novedoso en lo que se refiere al empleo de recursos técnicos, expresivos y comunicativos. Por esta vía convirtieron al relieve histórico-narrativo en una creación original y le otorgaron un sello propio.

Por un lado, los asirios hicieron que esta modalidad de relieve traspasase el marco estricto de las estelas en las que hasta el momento se había desarro-

llado, y se configurase en el principal recurso de decoración de las residencias palaciegas. Los relieves decoraban los grandes bloques de piedra (*ortostatos*) con los que se recubrían las estancias de los palacios, bien presentando las imágenes en una sola escena dentro del bloque de piedra, o dividiendo a éste en registros horizontales mediante bandas que incluían inscripciones alusivas a la fundación del palacio o de la ciudad en la que se ubicaba, así como a las hazañas del monarca.

Fue en el palacio de Kalakh donde los asirios comenzaron a expresar sus propios modos de entender la representación del relieve histórico-narrativo en lo que se refiere a temas, modelos y técnicas de representación . En este caso las escenas de caza y guerra se dispusieron sobre sus muros fueron a través de tres registros, como si de un verdadero ciclo narrativo se tratara, cuya finalidad entrañaba un evidente carácter propagandístico no exento de simbolismo, a pesar de tratarse de escenas reales. En el lado sur del salón del trono se recrearon las campañas llevadas a cabo en los territorios occidentales y suroccidenales del Imperio por Asurnasirpal II, mientras en el lado norte se reflejaban las realizadas en los ámbitos septentrional y oriental. La finalidad de estas representaciones era la de mostrar el poder de un rey que había conseguido crear un imperio a partir de un fuerte estado militarista, por lo que se consideró que el mejor modo de propaganda era su representación en plena acción, bien fuese en escenas de batallas que tenían un clara función documentalista, como en otras de carácter cinegético. Mientras las representaciones de batallas mostraban el poder del rey a través de su dominio de los hombres, las de caza pretendían transmitir la imagen de un rey civilizador, dominador de animales, que vencía a las fuerzas de la naturaleza y era capaz de imponer el orden sobre el caos. El poder de su acción era, en cualquier caso, omnímodo e irresistible.

Puesto que los relieves componían un ciclo narrativo integrado por una sucesión de escenas que cobraban sentido contempladas en su conjunto, los escultores asirios las dispusieron en un friso corrido que permitiese al espectador seguir la narración. Su temática y resolución se convirtieron en elemento característico del relieve asirio, nuevo en el conjunto de las creaciones artísticas realizadas en Mesopotamia hasta el momento. Uno de sus rasgos más destacados consiste en la gran movilidad que los escultores les supieron otorgar. Este rasgo se hizo especialmente evidente en *las escenas de batallas*. En ellas aparecían carros en marcha, ejércitos en plena acción de guerra, soldados representados en el momento de ejecutar a sus enemigos, animales que giraban sus cuerpos con vigor para atacar o defenderse, etc. Para lograrlo los escultores asirios se sirvieron de nuevos recursos, como la superposición de figuras con el fin de crear falsas perspectivas o la inclusión de alusiones paisajísticas resueltas de forma esquemática. A partir de una talla menuda, casi plana, que continuaba la tendencia de los relieves del II milenio a.C., los escultores fueron modelando los principales rasgos anatómicos, un tanto esquemáticos, empleando luego la incisión para definir los detalles y dotar a las figuras de movimiento.

Esta resolución plástica fue también aplicada a *las escenas de caza*, a las que sin embargo se dotó de un menor dinamismo (ver fig. 5). El cuidado por el detalle en la disposición y el tratamiento de las figuras contribuía a crear este efecto. Por lo demás, estos relieves se plegaban en su representación a determinados convencionalismos, como la presentación tradicional de la figura humana según los principios de la ley de la frontalidad. En su realización se puso en práctica una tendencia a remarcar la sinuosidad de los contornos de los personajes.

Por lo que se refiere a las escenas ceremoniales, alcanzó especial relevancia la realizada en el Salón del Trono del Palacio de Kalakh, la cual incluía una representación del árbol de la vida. Se disponía escenográficamente como un telón de fondo que se podía contemplar desde la puerta principal de la estancia, y sobre él sobrevolaba el emblema de Assur, mientras el rey aparecía representado simétricamente a ambos lados del árbol, de perfil, con traje y atributos ceremoniales, acompañado de dos genios protectores. El conjunto de la escena y su propia disposición, en el nicho que se ubicaba detrás del trono, intentaba simbolizar la protección que el rey ejercía sobre Asiria y sobre su pueblo (Fig. 19).

Figura 19. *Relieve del Salón del Trono del Palacio de Kalakh (siglo IX a.C., Londres, Museo Británico), con la representación del árbol de la vida*

Como expresión de la propaganda imperial el relieve asirio vivió un nuevo momento de relevancia en el palacio de Dur-Sharrukin (Jorsabad) (Fig. 20). Sin embargo, la transformación que había experimentado por entonces la idea del poder regio hizo que los recursos expresivos empleados para difundirla fuesen también diferentes. La base de esta transformación hay que buscarla en la evolución que experimentó el concepto de monarquía. El poder absoluto del rey

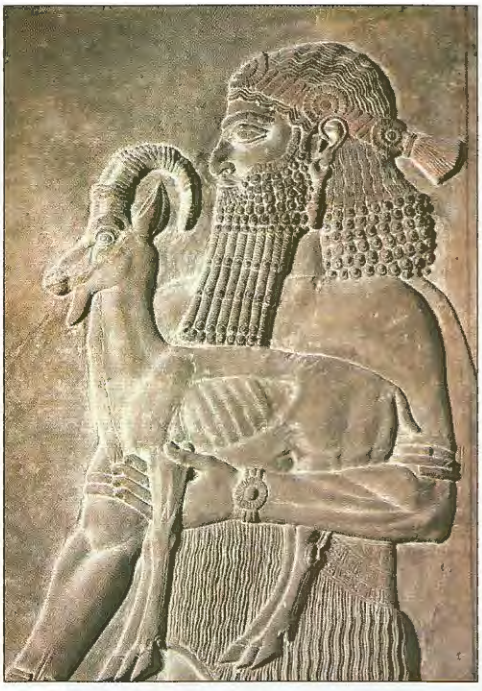

Figura 20. *Relieve asirio del palacio de Jorsabad (siglo VIII a.C. París, Museo del Louvre).*

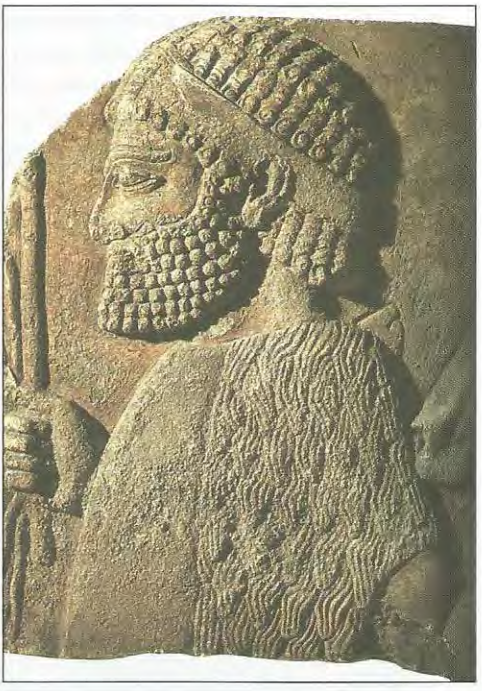

Figura 21. *Fragmento de relieve representando a un hombre asirio en un cortejo. Palacio de Jorsabad (siglo VIII a.C.). París, Museo del Louvre*

Figura 22. *Friso con cortejos procesionales procedente del Palacio de Jorsabad (siglo VIII a.C. Chicago, Museo del Oriental Institute, Universidad de Chicago).*

ya no recaía exclusivamente, según las nuevas ideas, en la habilidad militar del mismo, sino también en la política. Así pues, su imagen podía ser transmitida sin necesidad de recurrir a la violencia. La primera repercusión de estos cambios fue la elección de los temas, pues si hasta entonces los relieves de carácter histórico-narrativo, protagonizados por las escenas de batallas, habían gozado de preeminencia en el conjunto de las representaciones, aparecerían ahora un nuevo tipo de escenas, de carácter más representativo que narrativo. Por ello las batallas pasaron a ocupar un segundo plano, superadas ahora por el protagonismo otorgado a los *frisos de cortejos procesionales* (Fig. 21 y 22), compuestos por enormes figuras de casi dos metros de altura que representaban al rey y a sus cortesanos, escenificando la idea de un poder unido y solemne. Los muros que flanqueaban el acceso al Salón del Trono, la zona oficial del palacio a la que accedían las delegaciones extranjeras, se convirtió así en perfecta imagen del imperio de Sargón. Es fácil imaginar el impacto visual que debían provocar en el espectador. A ellos se unían los *lamassus* que habían hecho ya su aparición en el palacio de Kalakh (Fig. 10).

Los escultores pusieron la técnica y los recursos expresivos al servicio de estas imágenes, a fin de otorgarlas mayor impacto comunicativo. Comenzaron por crear imágenes muy detallistas, con las que se mostraba el lujo y esplendor de la corte, promocionando una imagen nueva diferente de la que había aparecido en el palacio de Kalakh. Las escenas fueron tratadas, además, con una unidad y homogeneidad técnica y estética que se mostró en un tratamiento idéntico del relieve, y en una misma talla y disposición, consiguiendo de este modo un interesante efecto de repetición que reforzaba la unidad y la solemnidad de la representación y, por tanto, su carácter emblemático. A pesar de ello la ejecución de las figuras, con la caracterización de los rasgos étnicos y los detalles de los personajes, mostró un interés por la representación humana que no había estado presente en los relieves de Kalakh. Se dotó a las figuras de un sentido clásico y se renunció a la esquematización en la representación anatómica existente hasta el momento.

Figura 23. *Placa de relieve con la representación de Gilgamesh (Palacio de Jorsabad, siglo VIII a.C., París, Museo del Louvre).*

Junto a este tipo de escenas, en Jorsabad se representaron también cacerías e iconografías dotadas de gran simbolismo. Entre ellas las ya vistas de *los genios protectores* de demonios o las de *las figura del domador de animales* (Figs. 18 y 23), que tenía su origen en la epopeya sumeria de Gilgamesh, uno de los principales relatos épicos de la mitología mesopotámica, que narraba la búsqueda de la inmortalidad por parte de un rey. Su figura, fuerte y de imponente majestuosidad, pasó a formar parte de la decoración del palacio de Sargón, presentando al héroe mítico como domador de animales mediante la creación de una figura musculosa y rotunda, de grandes proporciones, que sujetaba bajo su brazo a un león, símbolo del máximo poder de la naturaleza, el cual intentaba defenderse. El poder del rey, que sostenía con la otra mano un látigo, quedaba magnificada ante la proporción otorgada a la figura del león, cuyo tamaño fue deliberadamente reducido.

Figura 24. *Imagen cortesana procedente del Palacio de Senaquerib en Nínive, siglo VIII-VII a.C., París, Museo Británico.*

La vitalidad y capacidad creativa demostrada por el relieve asirio a través de estos ejemplos pervivió en la decoración del palacio de Senaquerib, en Nínive, la última capital de este pueblo

Figura 25. *Relieve con la representación del rey Asurbanipal y la reina en un banquete, rodeados de músicos y cortesanos, en Nínive (Palacio de Senaquerib, siglo VIII-VII a.C., Londres, Museo Británico).*

(Fig. 24). El denominado "Palacio Inimitable", cuya concepción arquitectónica estaba basada en principios de composición escenográfica, fue decorado con escenas destinadas una vez más a promocionar el poder asirio, en las que se introdujo como novedad una nueva representación del espacio (Fig. 25). Las escenas, que se extendían ahora por las principales salas del conjunto, representaban batallas caracterizadas por su detallismo, que hacían hincapié en la caracterización de los rasgos étnicos de los pueblos en lucha o en el interés por precisar con minuciosidad los detalles topográficos de los lugares en los que se ubicaban las escenas, en pro de reflejar una realidad concreta. En una palabra, se desarrolló un nuevo interés por explotar los recursos técnicos puestos al servicio de la recreación del escenario en el que se desarrollaba la acción,

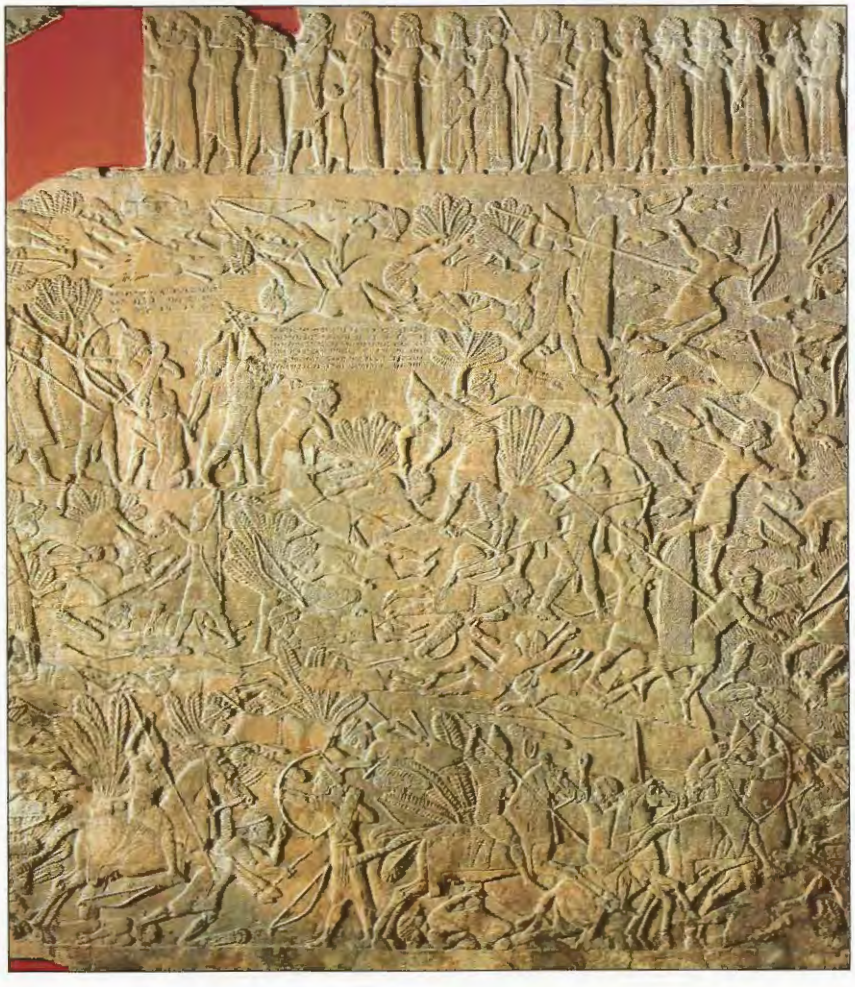

Figura 26. *Placa de relieve con representación de la derrota de los elamitas, de Kuyunchik (Palacio de Seraquerib en Nínive, siglos VIII-VII a.C., Londres, Museo Británico).*

Figura 27. *Representación en relieve de un león abatido en el transcurso de la batalla (Sala C del Palacio de Assurbanipal en Nínive Siglo VII a.C., Londres, Museo Británico).*

apreciándose un intento de dar nuevo sentido a la composición espacial mediante la disposición de las figuras en el plano. Su finalidad consistía en fingir la sensación de espacio. Ejemplo de ello serán las escenas en que se representa la guerra de Senaquerib en los pantanos o la de Kuyunchik, donde se empleaba tanto la representación en bandas, propia de los relieves de periodos anteriores, con las representaciones de la escena en un solo campo (Fig. 26). En ambas el escultor intentaba crear un marco espacial creíble, incorporando las superposiciones o las falsas perspectivas en unas representaciones minuciosas, a veces miniaturísticas.

Con Asurbanipal III, el último rey asirio, los relieves continuarían su éxito como recurso expresivo y simbólico en manos del poder, caracterizados ahora por su realismo y su naturalismo. Los más importantes son aquellos que se ubicaban en el acceso occidental del palacio de entre los que destaca el que el soberano, subido en su carro en plena acción de combate, gira su cuerpo para

disparar sobre los enemigos, al tiempo que los caballos pisotean a un león en una escena llena de tensión y movimiento. Buen ejemplo de naturalismo es, asimismo, *el relieve de la leona herida*, donde la leona, asaeteada por las flechas, es representada en toda la crudeza del momento, arrastrando sus patas en la agonía de la muerte de un modo heroico (Figs. 27 y 28).

Figura 28. *La leona herida. Palacio de Assurbanipal en Nínive. Siglo VII a.C. París, Museo del Louvre.*

Tema 11

EL ARTE BABILÓNICO

Consuelo Gómez López

Esquema de contenidos

Introducción histórica

1. La Babilonia del II milenio a.C.: El arte en su contexto
   1.1. La arquitectura paleobabilónica. Los templos y el palacio de Mari
   1.2. La Babilonia de Hammurabi: El relieve y la estatuaria de bulto redondo
   1.3. La arquitectura cassita: El templo de Karaindash
   1.4. El relieve cassita: Los *Kudurru*
2. La Gran Babilonia Caldea
   2.1. La ciudad y sus obras: Templos y palacios en tiempos de Nabucodonosor II

Introducción histórica

El protagonismo histórico y artístico de Mesopotamia estuvo compartido durante los dos primeros milenios a.C. por dos pueblos que consiguieron dar forma a grandes estructuras políticas. Ambos mantuvieron durante este tiempo una larga historia de conflictos que les separaron y les unieron, dejando huella en su producción artística. En los dos casos emplearon como referente el sustrato artístico de la Mesopotamia del III milenio a.C., de base sumerio-acadia. Pero la historia de cada uno de ellos y su particular modo de interpretar el mundo dio forma a producciones artísticas diversas. El primero de estos pueblos, el asirio, ha sido ya estudiado en el tema precedente. Le toca ahora el turno al pueblo babilónico.

Su estudio se aborda aquí, como viene siendo habitual, a partir de la importancia otorgada a su propio acontecer histórico, en tanto que éste determina con sus peculiaridades la conformación de su arte. Si bien es cierto que su desarrollo presenta una unidad a lo largo de los dos primeros milenios a.C. en el contexto de la historia mesopotámica, también lo es el hecho de que el arte babilónico vivió dos momentos diferenciados que se pueden hacer corresponder con estas dos grandes unidades cronológicas. En función de dicha diferenciación se ha establecido la articulación de este tema, que tiene por objeto ofrecer una visión clara y comprensible del arte de Babilonia en su contexto.

El arte de la Babilonia del II a.C. ofrece una mayor diversidad, fruto de la complejidad con la que se sucedió su historia política. Ésta dio comienzo cuando hizo su irrupción en Mesopotamia un pueblo de origen semita que consiguió imponerse a los neosumerios de la Tercera Dinastía de Ur, fundando sus propias dinastías, que recibirían los nombres de sus principales ciudades: Isín, Larsa y Babilonia. Se abría así el periodo Paleobabilónico, que transcurriría hasta mediados del II milenio a.C. Este periodo alcanzaría su momento de mayor esplendor con la Babilonia de Hammurabi, quién consiguió unificar territorialmente Mesopotamia y fundar un imperio. La ciudad de Babilonia se convirtió entonces en el eje articulador del desarrollo artístico. Posteriormente, y tras diversos avatares históricos, la Dinastía Cassita se haría con el poder, protagonizando un nuevo momento de la historia artística de Mesopotamia.

Frente a esta diversidad política, el arte de este periodo consiguió mantener una relativa unidad, cuyos fundamentos son abordados en el transcurso de este tema, pues sólo así puede establecerse un conocimiento basado en la correcta comprensión e interpretación de los factores que influyeron en la definición formal, ideológica y estética de las obras de este periodo. En la base de la explicación se encuentra la tradición sumerio-acadia, que sirvió de sustrato cultural común a las diversas entidades políticas que se sucedieron en el tiempo. En parte porque los pueblos de las dinastías reinantes carecieron en ocasiones de un acervo cultural lo suficientemente importante como para elaborar creaciones artísticas realmente innovadoras. Pero también porque tomaron como referente al mundo cultural, político y artístico de la Tercera Dinastía de Ur.

Su consecuencia artística fue la recreación de modelos arquitectónicos neosumerios, que constituyen uno de los objetos de estudio de este tema, así como la recreación de un mundo de imágenes que partían de la asimilación de la tradición artística neosumeria, sobre la que fueron introducidas las correspondientes novedades de carácter técnico e iconográfico. Las esculturas de la Babilonia de Hammurabi constituyen un buen ejemplo y a ellas está destinada buena parte de este tema. De él forma parte igualmente el estudio de un complejo palacial que habría de convertirse en referente para el ámbito mesopotámico y mediterráneo, el Palacio de Mari. Y asimismo el estudio de una modalidad escultórica, la de los *Kudurrus* cassitas, que incorporó importantes novedades sobre la producción del relieve mesopotámico.

La historia artística de la Babilonia del I milenio a.C. fue diferente. La grandeza artística de esta etapa quedó reflejada en la ciudad de Babilonia, dominada por los caldeos, que habían conseguido imponerse frente al dominio asirio y fundar un imperio. Este tema somete a estudio a esta ciudad, escogida como verdadero emblema del esplendor político de sus gobernantes y como compendio de su arte. Su realidad se vio conformada por una particular organización urbanística y por un conjunto de obras en las que los artistas dejaron constancia de la asimilación de tradiciones anteriores, que supieron combinar con su propia originalidad. Dieron forma así a una producción artística

de gran relevancia y singularidad, que constituye uno de los mayores hitos de la historia artística del Próximo Oriente Antiguo.

1. La Babilonia del II milenio a.C.: El arte en su contexto

El poder de la Tercera Dinastía de Ur sucumbió a comienzos del II milenio a.C. frente a dos grupos de población que irrumpieron en el sur de Mesopotamia: Los amorreos y los elamitas. En un clima de inestabilidad política y de fragmentación del poder surgieron entonces diferentes dinastías que recibieron el nombre de las ciudades en las que se instauraron: Isin, Larsa y Babilonia. Todas ellas mantuvieron un proceso de conflictos por el dominio del centro y sur de Mesopotamia. Se inició así el periodo Paleobabilónico (2000-1535 a.C.), que tuvo su etapa de mayor esplendor con la Babilonia de Hammurabi, el sexto rey de la I Dinastía de Babilonia. Babilonia se convirtió entonces en protagonista del desarrollo artístico, hasta que los nuevos conflictos provocados por la incursión de diferentes pueblos, entre ellos los cassitas, los hititas y los del llamado "país del mar", sumiesen de nuevo a la zona en el caos.

Tras esta etapa de conflictos, durante la segunda mitad del milenio Babilonia volvería a experimentar un momento de interés artístico con la instauración de la Dinastía Cassita, en lo que se ha dado en llamar periodo Mesobabilónico. Pero sería en el I milenio a.C., durante el periodo Neobabilónico, cuando viviese una nueva etapa de verdadero esplendor bajo el dominio del pueblo caldeo. Su grandeza artística quedaría inmortalizada en la ciudad de Babilonia, cuyo arte serviría de puente, junto a las producciones del Imperio Persa, entre las culturas orientales y el arte clásico.

1.1. *La arquitectura paleobabilónica: Los templos y el Palacio de Mari*

La etapa paleobabilónica se caracterizó por la unidad de su producción artística, hasta el punto de que en numerosas ocasiones resulta complejo adscribir las obras a una u otra etapa. Esta unidad tuvo su fundamento en la continuidad mantenida con respeto a la tradición sumerio-acadia, de la que era deudora desde el punto de vista cultural y a la que las diferentes dinastías respetaron. También en el hecho de que los amorreos carecían de un acervo cultural lo suficientemente sólido como para elaborar creaciones artísticas originales, por lo que los reyes de Isín y Larsa tomaron como referente a la Tercera Dinastía de Ur, con la que deseaban asimilarse desde el punto de vista cultural e ideológico, continuando su tradición artística. La arquitectura religiosa fue buena muestra de ello, repitiendo el modelo de templo bajo neosumerio de patio central y *cella* ancha precedida por un vestíbulo, tal y como apareció en el Giparu de Ur o en el *Templo*

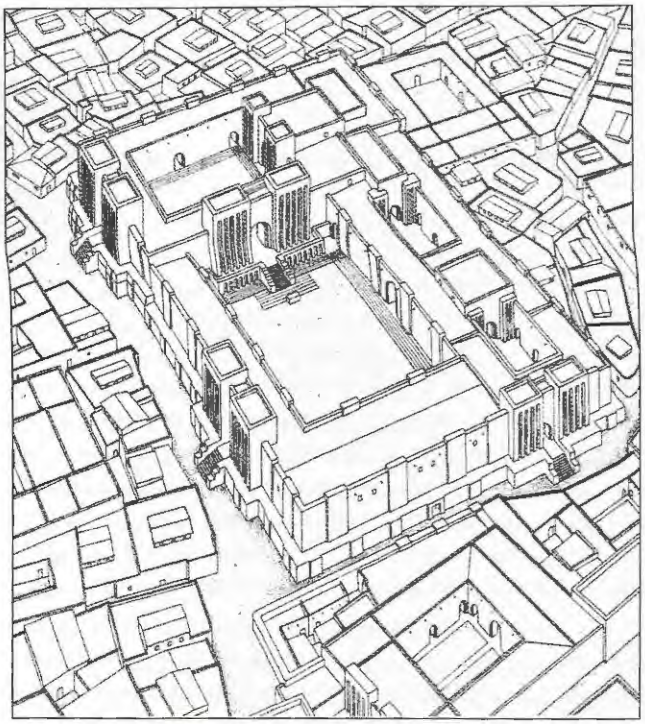

Figura 1. *Reconstrucción axonométrica del templo de Ishtar-Kititum, en Neribtum (siglo XIX-XVIII a.C.).*

de Ishtar-Kititum (Fig. 1), que tenía su precedente más directo en el templo sumerio de Kafadye.

El templo de Ishtar-Kititum se ubicaba en el centro de la ciudad, y repetía los mismos patrones de estructura y disposición que el de Kafadye, aunque en este caso sobre una planta cuadrada: Elevación sobre una plataforma, doble patio rodeado de dependencias, recinto fortificado con entrantes y salientes, y puertas de acceso flanqueadas por dos torres monumentales. Sin embargo, este templo estaba dotado de una mayor complejidad estructural e incorporaba algunas novedades derivadas de las influencias neosumerias. La más importante consistió en la combinación del eje quebrado con la disposición axial, de modo que el acceso a los dos santuarios que tenía podía hacerse bien desde la calle, en cuyo caso la estatua del dios se hallaba en el eje axial, o mediante un ángulo recto, si el acceso se realizaba a través del patio interior. Además, los dos santuarios de que constaba el templo articularon su estructura interior de acuerdo con el modelo de *cella* ancha neosumeria.

Pese a estas peculiaridades de la arquitectura religiosa, ésta fue desplazada en el arte Paleobabilónico por el protagonismo que llegó a alcanzar el palacio, cuya función dentro de la ciudad y del estado adquirió un papel relevante. Su máxima expresión fue *el Palacio de Mari* (Fig. 2), ubicado en la ciudad del mismo nombre.

Mari (actual Tell Hariri) se ubicaba a medio camino entre el Mediterráneo y el Golfo Pérsico, a orillas del río Eúfrates. Es decir, en un lugar estratégico que la convirtió en un espacio de intercambio comercial entre los principales centros mesopotámicos: Siria, Egipto y el Mediterráneo, el cual llegó a gozar de un gran esplendor durante el el II milenio a.C, a pesar de verse afectada por numerosos conflictos de pueblos que pugnaban por hacerse con el control de tan fabuloso espacio estratégico. Al parecer Mari gozó ya de cierta importan-

cia en el contexto urbano de Mesopotamia durante el III milenio a.C., estando sometida al poder acadio primero y luego a una dinastía de príncipes que mantendrían su poder independiente tras la caída de la Tercera Dinastía de Ur, cayendo finalmente en manos del poder asirio. Se abrió entonces un periodo de conflictos que tuvo sus puntos álgidos en los ataques realizados a la ciudad por el rey de Eshunna, Zimri-Lin, y por Hammurabi de Babilonia, quien provocó la destrucción de la ciudad. Este último episodio marcaría el fin del esplendor del Reino de Mari, aunque no su total desaparición. Todos estos avatares y los de los pueblos que los protagonizaron dejaron una huella indeleble sobre su producción artística. Su mejor exponente es, sin lugar a dudas, su palacio. De hecho, auuque en el periodo que transcurrió entre la caída de la Tercera Dinastía de Ur y la fundación del Imperio Babilónico de Hammurabi existieron al menos una decena de palacios de este tipo, Mari fue el que adquirió mayor importancia, convirtiéudose en el punto de partida de toda una serie de residencias reales concebidas como verdaderas "ciudades-palacio", que sentaron las bases de desarrollo de la arquitectura palacial babilonia, asiria y persa.

Figura 2. *Planta del palacio de Zimri-Lim, de Mari (h. siglo XVIII a.C.).*

El palacio, que formaba parte de un recinto civil ubicado en la ciudad, se configuró como el mejor exponente del auge experimentado por la monarquía paleobabilónica y de su papel dentro de la estructura del estado y del sistema socio-político mesopotámico. En Mari ese poder vino incrementado por el impulso que los monarcas mariotas dieron a la economía a través de la nueva industria de manufactura de tejidos y de la puesta en práctica de nuevos sistemas de irrigación de la tierra, lo que repercutió en un aumento de la producción agrícola y, por tanto, de la riqueza. Bajo la intención de servir a las pretensiones representativas de ese poder, el palacio fue incrementando su importancia freute al templo y evolucionó hacia la adquisición de una mayor

complejidad estructural, llegando a convertirse en una especie de recinto urbano independiente.

El conjunto tenía una extensión de 2,5 hectáreas. Su proceso constructivo atravesó por diversas fases desde el final del periodo neosunierio, como se ha podido saber por las exhaustivas campañas de excavación llevadas a cabo en su entorno, así como el posterior proceso de reconstrucción arqueológica. A través de ellas se ha podido conocer con detalle la estructura del palacio, muy diversificada en torno a varios sectores organizados en torno a patios, que presentaban diversos usos. El palacio estaba fortificado con gruesos muros que variaban su espesor según los sectores, y tenía una sola puerta de acceso al recinto, presentando así una estructura acastillada. En su interior existía un elevado número de patios que adoptaban disposiciones diversas, habiéndose contabilizado hasta doce sistemas diferentes. Su función era eminentemente práctic... Servían como elementos de distribución, aunque por primera vez en este palacio el patio va a adquirir entidad arquitectónica propia al margen de sus funciones, asumiendo un papel semejante al también desarrollado por la arquitectura cretense.

De todo este conjunto de patios, eran dos los que desempeñaban un papel fundamental, en tanto que eran los que daban lugar a la organización del palacio en dos áreas diferentes, compuestas a su vez por cinco sectores. El primero de ellos (B) era muy amplio y de configuración rectangular. A él se accedía por una entrada monumental y su función era esencialmente distribuidora, pues desde él se daba acceso a una zona administrativa al noreste; una sagrada, al sureste; y una de almacenes al sur. El segundo patio (M), ubicado prácticamente en el centro del palacio, era de planta cuadrada y desempeñaba el papel de distribuidor de la zona oficial de representación, cuya estancia fundamental era el salón del trono, una espaciosa sala de recepción y audiencia destinada también al culto y a la celebración de banquetes. Sabemos que este palacio constaba de dos plantas, y que en este sector la segunda de ellas funcionaba como residencia del monarca y del personal del palacio, existiendo también estancias de administración. La zona norte de este sector la ocupaba la llamada "segunda casa", que comprendía un área administrativa, almacenes, alojamiento del personal y una unidad de habitación que podría haber servido como zona residencial de las mujeres.

El conjunto arquitectónico, dotado de un alto valor propagandístico en relación con la Monarquía, encontró su perfecto complemento en las pinturas murales de carácter religioso y narrativo con las que se decoraron sus estancias, excepcionales por su propio carácter, pero también por ser las únicas que se conservan de la época. Se trataba de pinturas realizadas en vivos colores, organizadas a través de la división de escenas en registros y de la definición de las figuras mediante líneas negras.

El segundo patio, o "Patio de las Palmeras" fue el lugar privilegiado por este tipo de decoración. No nos debe resultar extraño si tenemos en cuenta que se trataba de un espacio dotado de gran simbolismo, en cuyo centro se dispuso una

palmera artificial que representaba a la fecundidad relacionada con la exaltación del rey como benefactor de su pueblo. En sus paredes los artistas realizaron un conjunto de pinturas murales de carácter cultual, donde el rey ocupaba el espacio principal de la composición. Junto a esta pintura figuraba el llamado *"Friso de la Investidura"*, con el que se pretendía plasmar a través de imágenes la legitimidad dinástica de Zimri-Lin (Fig. 3). Por ello la escena presentaba al rey, que recibía el aro y la vara de medir como atributos del poder real de la propia diosa Ishtar, en presencia de otras diosas intercesoras y, muy especialmente, de las diosas del vaso manante, que repre-

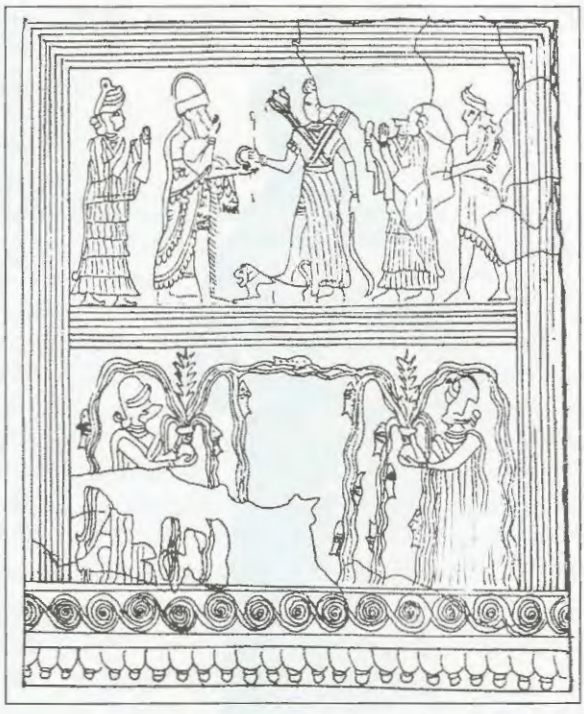

Figura 3. *Reconstrucción de un fragmento del "Friso de la Investidura" (h. 1770 a.C.).*

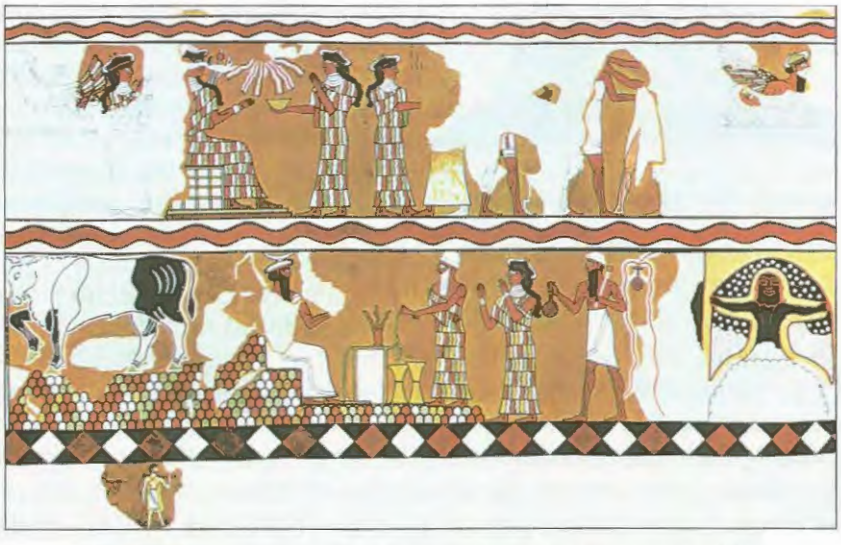

Figura 4. *Fragmento de pintura paleobabilónica (Sala 106 del Palacio de Mari, h. 1800 a.C., París, Museo del Louvre).*

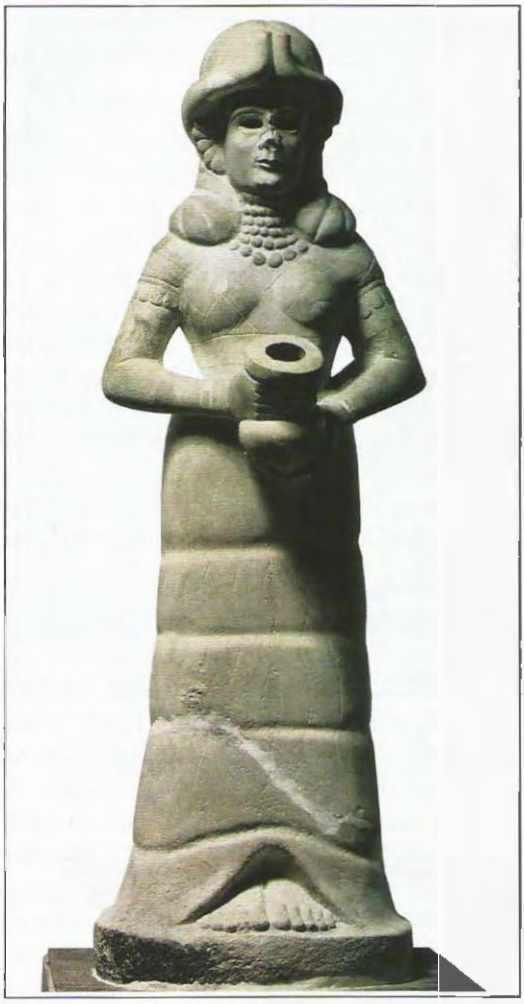

Figura 5. *Busto de la Diosa del Vaso Manante (Periodo Paleobabilónico, piedra caliza, h. 1750 a.C., Aleppo, Museo Arqueológico).*

sentaban un claro símbolo de la fertilidad. La escena estaba enmarcada por dos grandes árboles, alusivos asimismo a la fecundidad, junto a los que se representaban un grifo, un toro androcéfalo con una esfinge superpuesta, palmeras con ramas de dátiles, etc. Se ha considerado que la escena recreaba el interior de un templo, con la *cella*, en la que se ubicaba la escena de investidura, y la *antecella*, donde se disponían las diosas del vaso manante. Las palmeras podrían aludir a la idea del patio con jardín.

Al margen de este patio existieron otras zonas profusamente decoradas. Una de ellas presentaba un friso divido en cinco registros, con varias escenas entre las que figuraba un cortejo de dignatarios portando tributos, escenas de guerra, un friso con pescadores y, en la parte central, escenas rituales (Fig. 4). Las pinturas recordaban los modelos sumerios: La escena de *introito*, los vestidos de flecos de los personajes, las tiaras de cuernos, etc., si bien algunas novedades, como el modo en que fueron representados la diosa o el propio monarca, han hecho pensar en la mano de artistas sirios e incluso egipcios. Hay que recordar que Zimri-Lin mantuvo relaciones con Siria y que incluso estuvo refugiado en el reino sirio de Yarim-Lin, que se convirtió en su suegro. Los motivos representados en estas escenas aludían a la ya recurrente relación entre el mundo sagrado y el profano, entre la religión y la política, dando paso a escenas rituales de gran contenido simbólico. Uno de estos motivos, el de la Diosa del Vaso Manante, símbolo de la fertilidad, adquirió un gran éxito en el arte de otros pueblos y tuvo también su reflejo en una de las obras más destadadas de la escultura paleobabilónica (Fig. 5).

1.2. *La Babilonia de Hammurabi: El relieve y la estatuaria de bulto redondo*

El relieve

Hammurabi fue el sexto rey de la Primera Dinastía de príncipes amorreos de Babilonia. Durante el II milenio a.C., consiguió imponer su dominio frente a las restantes dinastías menores que luchaban por imponer su poder en Mesopotamia, llevando a cabo con el tiempo una labor de unificación del país bajo un sistema imperialista, que le valió el título de "Rey de las Cuatro Regiones". Se impuso a partir de entonces una nueva organización del estado que tuvo sus repercusiones en el mundo cultural y artístico. Hammurabi asumió la responsabilidad del poder ejecutivo, el militar y el judicial, creando además un aparato burocrático de funcionarios al servicio del estado; estableció la lengua acadia como idioma oficial de los territorios que se hallaban bajo su dominio; separó el poder civil del religioso y llevó a cabo un interesante proceso de codificación legislativa que quedó recogido en un Código y, finalmente, estableció una religión basada en el culto al dios Marduk, que se convertiría en el dios principal de Babilonia, aunque manteniendo la vigencia de las restantes divinidades procedentes de la tradición sumerio-acadia.

Las muestras artísticas más interesantes que nos han llegado hasta la fecha de esta etapa conciernen a la escultura. Éstas nos permiten comprobar que los escultores de la Babilonia de Hammurabi asimilaron la tradición de la plástica neosumeria, pero incorporando sobre la misma algunas novedades. Esta fusión cobraría forma a través de un conjunto de obras de relieve y de bulto redondo que tuvieron al rey como protagonista. La más destacada de todas ellas es el *Código de Hammurabi*, una estela de diorita negra, de dos metros y medio de altura, cuya parte inferior se hallaba totalmente inscrita con escritura cuneiforme que recogía un código judicial La obra servía como elemento de difusión del código legislativo, pero al tiempo adquiría una clara función como instrumento de propaganda del rey y de su ideología, que cifraba en la actividad legislativa y la compilación de las leyes uno de los mayores logros de su reinado.

En la parte superior existía una escena que representaba a Hammurabi, en pie y en actitud devota, ante el dios Shamash, que le ofrecía a cambio la vara de medir y una cuerda enrollada como símbolos de su función de rey legislador y conquistador. Esta escena ha sido interpretada como la plasmación del código ante el dios (Figs. 6 y 7).

Desde el punto de vista artístico, la obra presenta una clara reproducción de los códigos neosumerios de representación. Aparece, por ejemplo, la típica escena de *introito* de tradición sumeria, aunque en este caso se han suprimido los dioses intercesores y se han introducido algunas novedades desde el punto de vista estilístico, como el intento de romper la frontalidad de la representa-

Figura 6. *El Código de Hammurabi. (Periodo Paleobabilónico, diorita negra, primera mitad siglo XVIII a.C. París, Museo del Louvre).*

Figura 7. *Detalle de la parte superior del Código de Hammurabi.*

ción a través de la figura de Hammurabi, que muestra su torso de perfil, así como en la tiara de cuernos del dios Shamash, también realizada de perfil.

La estatuaria de bulto redondo

La importancia histórica y los rasgos artísticos del Código de Hammurabi hicieron que durante mucho tiempo quedasen minusvaloradas otras obras de escultura de la época. Es preciso indicar, sin embargo, que los escultores del Primer Imperio Babilónico realizaron también pequeñas figuras de metal, de

carácter votivo, pensadas para ser depositadas como exvotos en los templos, a las que revistieron de elementos de interés artístico. Buen ejemplo es la figura en bronce que muestra a un *hombre arrodillado sobre una pequeña plataforma*, cuya figura ha sido tradicionalmente identificada con Hammurabi, pues en uno de los lados de la base aparecía nuevamente la imagen del rey arrodillado en una escena de *introito*, ante una diosa entronizada (Fig. 8). La pieza merece nuestro interés en tanto que presenta un intento convincente y hasta entonces inédito de reflejar el movimiento de la figura representada, mostrándola en el momento de la genuflexión, con su cabeza ligeramente hundida entre los hombros y con los brazos en movimiento.

Figura 8. *Escultura paleobabilónica (Bronce y oro, h. siglo XVIII a.C., París, Museo del Louvre).*

Podríamos enmarcar en este mismo ámbito artístico la obra realizada en granito negro que representa la *cabeza de un rey*, a la que se a identificado tardicionalmente con la figura de Hammurabi (Fig. 9). En este caso el atuendo del rey, con el gorro de lana al estilo sumerio, constituye un rasgo tradicional. También el cabello que asoma bajo dicho gorro, compuesto por suaves ondas divididas por una raya central, que recuerdan modelos como el de la diosa del vaso manante. Sin embargo las cejas han sido aquí realizadas con un dibujo de rayas cruzadas diferente al tradicional dibujo en espina de pez, y los ojos difieren de la tradición neosumeria, pues las pestañas han sido representadas con sumo detalle, variando su grosor en pro de dotar a la imagen de una mayor naturalismo. En definitiva, el escultor mezcló en esta obra la tradición con la innovación, logrando una escultura que, si bien no puede consi-

Figura 9. *Cabeza de soberano paleobabilónico identificado con Hammurabi (Granito negro, h. siglo XVIII a.C., París, Museo del Louvre).*

derarse un retrato en sentido estricto, si aporta unos rasgos naturalistas que identifican a la figura del gobernante con un prototipo humano diferente del que había sido presentado por la tradición acadia y neosumeria. La novedad del método y la maestría del escultor que realizó la pieza constituyen, en este sentido, uno de los rasgos más destacados de esta obra.

1.3. *La arquitectura cassita: El templo de Karaindash*

Aprovechando uno de los numerosos momentos de inestabilidad política provocados por la permanente situación de conflicto que acompañó a la historia de Mesopotamia desde sus inicios, a mediados del siglo XIV a.C. hicieron su irrupción en el contexto babilónico los cassitas. Se trataba de un pueblo guerrero procedente de las montañas kurdas de los Zagros, el cual consiguió adueñarse de Babilonia y fundar una dinastía local que gobernaría en la zona durante cuatro siglos, continuando en buena medida con los convencionalismos políticos y religiosos que habían sido establecidos durante la primera mitad de siglo por la Babilonia de Hammurabi. El nombre de Babilonia sería entonces cambiado por el de Karduniash, y su nueva capital, ubicada en las proximidades de la actual Bagdad, recibiría el nombre de Dur-Kurigalzu, que era el nombre de uno de sus monarcas.

Pese a lo conflictivo de la situación política, los arquitectos babilónicos que trabajaron al servicio de la Dinastía Cassita dejaron obras de gran interés artístico, caracterizadas por el respeto de la tradición sumeria, probablemente como consecuencia del mantenimiento de unas creencias religiosas herederas de dicha cultura, que estuvieron firmemente arraigadas. Algunas de sus principales obras se produjeron en el terreno arquitectónico y, más concretamente en el ámbito de la arquitectura religiosa. De entre ellas podemos destacar la construcción del *Ziguratt de Dur-Kurigalzu*, el conjunto de templos del recinto religioso de esta ciudad o su propio palacio, así como el *Templo de la Diosa Ningal* (Fig. 10), en cuyo centro se construyó una

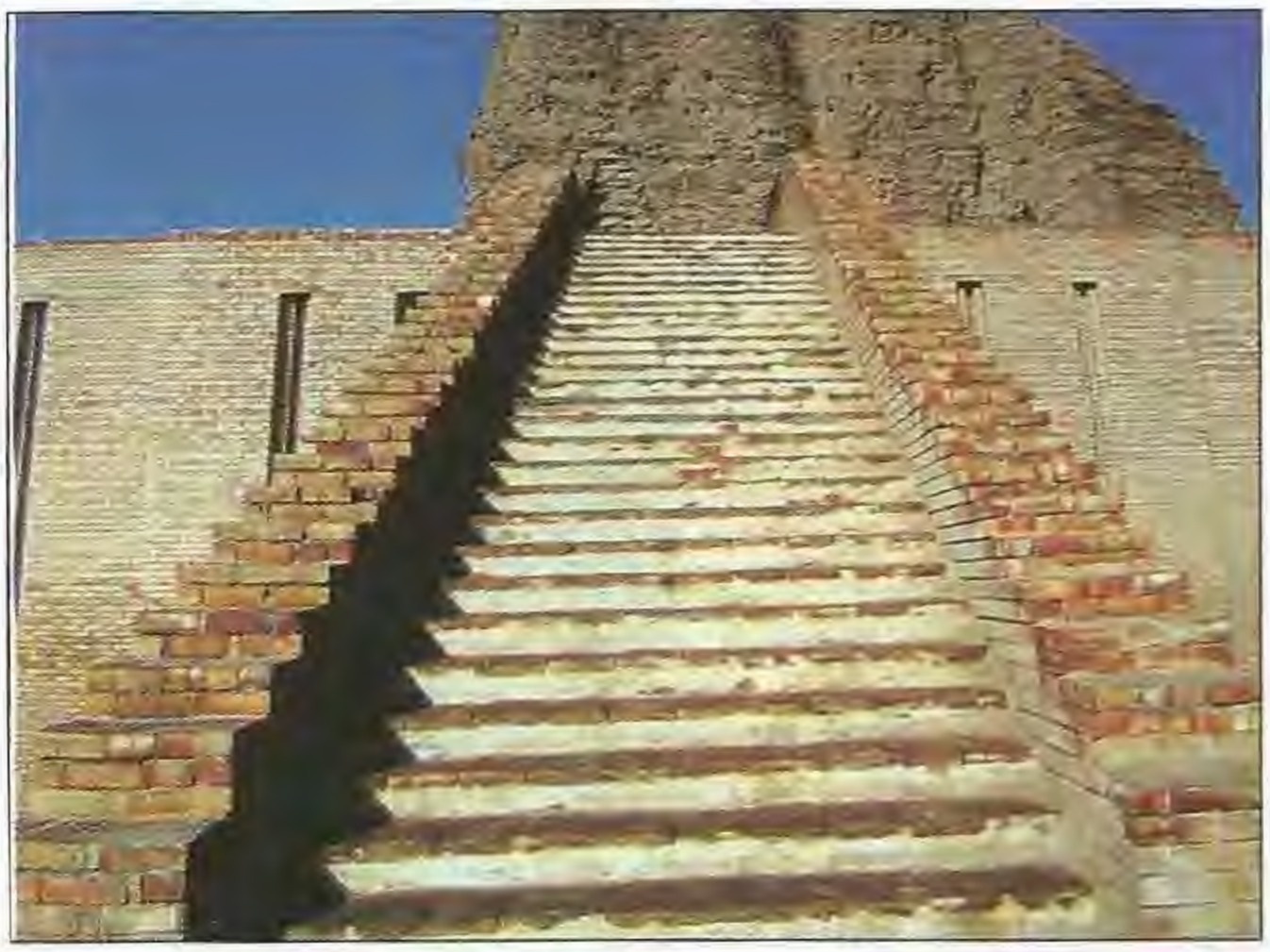

Figura 10. *Escalinata del ziguratt de Dur-Kurigalzu (Babilonia Cassita, siglo XIV a.C.).*

sala cuadrada cubierta por una cúpula sobre pechinas, que representa el prototipo más antiguo construido de este tipo de estructuras.

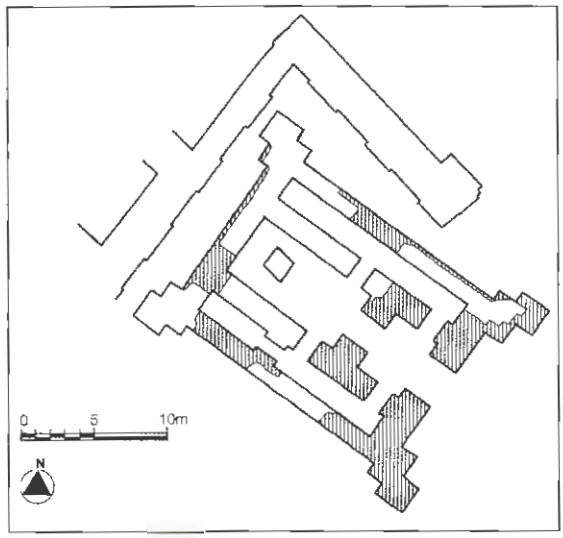

Figura 11. *Planta del templo de Innana en Karaindash (Babilonia Cassita, h. 1440 a.C.).*

Junto a este elenco de obras religiosas se realizó en esta misma etapa el *Templo de Karaindash* (Fig. 11). Se trataba en este caso de una construcción ubicada en la ciudad de Uruk y dedicada a la diosa Innana, que fue erigida en el 1440 a.C. y se adscribía a la tradición sumeria de templos bajos o "a ras de suelo", que pervivió durante el II milenio a.C. junto a la construcción de zigurats. Su estructura, de pequeñas proporciones, reproducía el habitual esquema de planta rectangular, con disposición de las estancias en torno a un eje axial. Como novedad se incorporaba, sin embargo, la sustitución del patio habitual en este tipo de construcciones por una *cella* rectangular precedida de un vestíbulo, el cual se comunicaba a ambos lados con estancias alargadas, creando una especie de pasillo continuo. Este elemento se ha puesto en relación con la tradición autóctona cassita, tan importante en sus creaciones artísticas junto al substrato babilónico.

El templo presentaba además bastiones en sus ángulos, un rasgo ya presente en Eridú y en Tepe Gawra durante el III milenio a.C., pero que fue poco frecuente en la arquitectura religiosa mesopotámica, especialmente en su ámbito meridional.

Pero el rasgo más destacado del templo y por el que ha pasado a la historia de la arquitectura consistió en el modo en que fue articulado su muro exterior, construido mediante un zócalo que formaba parte de la propia estructura arquitectónica del templo, realizado a base de pilastras y nichos adornados con figuras de dioses y diosas en altorrelieve, de dos metros de altura y dispuestas alternativamente, que habían sido construidas con ladrillos moldeados, una novedad cassita que sería posteriormente aplicada a los templos babilónicos del I milenio a.C. El empleo de este recurso tenía una clara finalidad decorativa y religiosa, si bien hay que decir que el sistema en sí no era totalmente nuevo, pues constituía en realidad una aplicación más compleja y novedosa de un motivo que había sido ya ensayado en época sumeria con el empleo del ladrillo plano-convexo (Fig. 12).

Figura 12. *Reconstrucción de la decoración exterior del templo de Innana en Karaindash (Babilonia Cassita, h. 1440 a.C.).*

1.4. *El relieve cassita: Los Kudurru*

Uno de los elementos que caracterizaron la producción escultórica de la Babilonia Cassita fue la realización de los denominados *Kudurrus*, en los que quedaron reflejadas las habilidades de los escultores en la ejecución del relieve.

La palabra *Kudurru* significaba "límite" en la lengua acadia. Es por ello que durante mucho tiempo se consideró que las estelas de piedra con inscripciones que recibían este nombre en la Babilonia Cassita eran mojones con los que se delimitaban las propiedades. Los nuevos hallazgos han cuestionado este uso, planteándose en la actualidad que pudiera tratarse más bien de una especie de documentos jurídicos que garantizasen el derecho de propiedad de un determinado espacio. Sea como fuere, su conocimiento constituye una valiosa fuente de información desde el punto de vista histórico, pues en estas estelas se hacía constar información relativa a pleitos por posesión de la tierra, donación de parcelas, etc., aportándonos información relativa a la economía, la sociedad y la religión del momento. Su empleo con semejante uso, inaugurado por los cassitas, se prolongaría en Mesopotamia por largo tiempo (Figs. 13 y 14).

Al interés documental de estas piezas, que incluían en su parte inferior inscripciones con textos, se añadía su valor artístico, pues se configuraban como

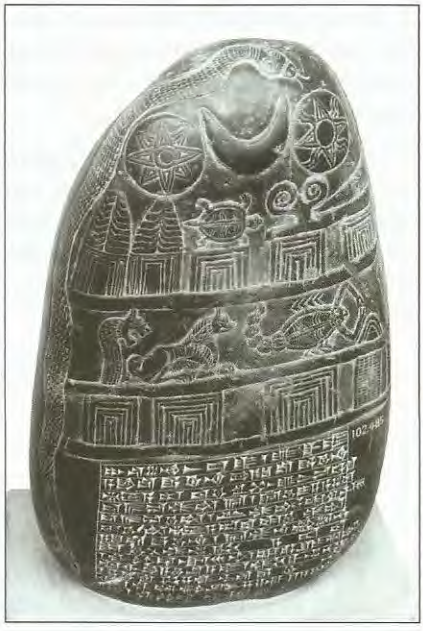

Figura 13. *Kudurru de la Babilonia Cassita (Basalto, siglo XI a.C. Londres, Museo Británico).*

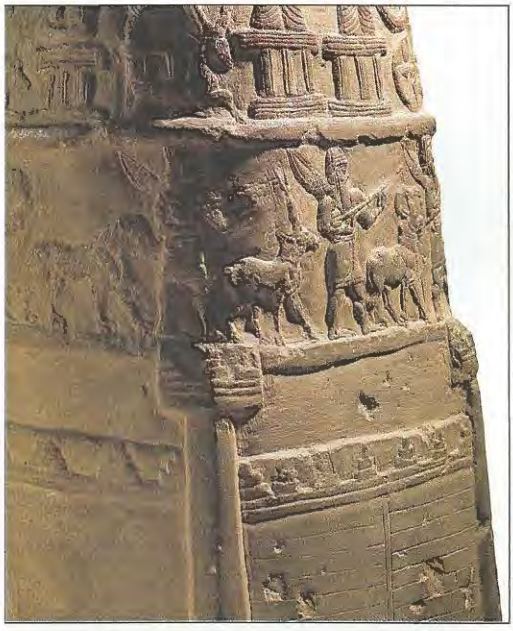

Figura 14. *Kudurru de la Babilonia Cassita. Detalle de la zona superior (Piedra caliza, siglo XII a.C., París, Museo del Louvre).*

placas rectangulares, redondeadas en su parte superior, que eran acompañadas de relieves en los que se reproducían imágenes simbólicas de las divinidades babilónicas, que dotaban de legitimidad y protección al contenido del texto. Éstas estaban dispuestas habitualmente siguiendo el orden de las constelaciones celestes, poniendo de manifiesto el conocimiento que los babilonios tenían de cuestiones astrológicas. De hecho, los relieves de los *kudurrus* constituyen las más antiguas representaciones de constelaciones astrales y zodiacales de que tenemos constancia.

A este tipo de imágenes se añadían también en ocasiones las de representación del rey, así como de seres fantásticos y monstruosos, como el hombre-león que aparecería luego en la iconografía asiria, a los que se atribuía una función apotropaica (de protección).

El Kudurru del rey Meli-Shipak II, uno de los más antiguos conocidos, constituye un buen exponente de este tipo de obras (Fig. 15). Esta pieza fue llevada a Susa en el siglo XII a.C. por los elamitas como botín de guerra y presentaba en su parte superior una decoración en relieve, distribuida y ordenada en cinco registros, donde se representaban los símbolos de 24 divinidades de carácter astral propias del panteón babilonio, heredado en buena medida de la tradición sumerio-acadia. Entre ellos figuraba en la franja superior el crecien-

Figura 15. *El Kudurru del rey Meli-Shipak II (Periodo Paleobabilónico, siglo XIV a.C., París, Museo del Louvre).*

te lunar que representaba a Sin, dios de la luna; la estrella de Venus como a Ishtar; el disco solar del dios Shamash, etc.

Los primeros *kudurrus* solían presentar una organización un tanto caótica de signos, produciéndose con el transcurso del tiempo una evolución en la representación de los motivos.

2. La Gran Babilonia Caldea

A finales el II milenio a.C., el poder de la Dinastía Cassita estuvo limitado por doquier: en el sur gobernaba la dinastía del "País del Mar"; en el norte y oeste presionaban los hititas y mitanios, éstos últimos fundadores del Imperio Asirio; y en el este, los elamitas. Asimismo la amenaza egipcia se cernía también sobre el ámbito de control de la Dinastía Cassita, aunque ésta consiguió ser temporalmente controlada mediante una hábil política de alianzas matrimoniales que permitió a los cassitas establecer con los egipcios interesantes relaciones a nivel comercial, cultural y artístico. Pero esta política de alianzas, próspera en las relaciones con Egipto, no resultó tan provechosa en el caso de los asirios. El matrimonio entre un rey cassita y la hija de un rey asirio iniciaría un proceso de enfrentamientos constantes entre Babilonia y Asiria que debilitaría sobremanera el poder babilónico, también afectado por los continuos ataques de arameos y elamitas, quienes finalmente acabarían con su poder. El reino de Babilonia se fraccionaría entonces en pequeños estados semi-independientes, aunque sometidos a la autoridad de las dinastías babilónicas.

En el transcurso de uno de los conflictos intermintentes mantenidos entre asirios y babilonios, los primeros consiguieron imponer su poder, abriéndose entonces un periodo de decadencia para Babilonia que tuvo su reflejo en las artes. De esta etapa no se saldría hasta comienzos del I milenio a.C., cuando los caldeos restablecieron el poder babilónico una vez que, muerto el último

gran rey asirio Asurbanipal, se hiciese con el poder una dinastía caldea con la que se abriría finalmente una nueva etapa en la historia de Babilonia. Su iniciador, Nabopolasar (625-605 a.C.), y su sucesor, Nabucodonosor II (604-562 a.C.), harían nuevamente de Babilonia una gran potencia, que llegó a suponer una amenaza para Egipto y para los territorios de Siria y Palestina, hasta entonces bajo el control asirio. Su esplendor perduraría hasta que Ciro el Grande, rey de los persas, derrotase al débil rey caldeo Nabonido en el 539 a.C., instaurando a partir de entonces y durante varios siglos el dominio persa de la región.

2.1. *La ciudad y sus obras: Templos y palacios en tiempos de Nabucodonosor II*

Babilonia fue una de las ciudades más espléndidas del mundo antiguo, capital del estado de Babilonia y estandarte político de Oriente en el I milenio a.C. Durante mucho tiempo se confundió a Babilonia con las ruinas de la ciudad de Dur-Kurigalzu, pero la arqueología consiguió finalmente identificarla a finales del siglo XIX, iniciando una serie de campañas que han permitido perfilar una imagen de lo que debió ser la gran Babilonia de Nabucodonosor II. De la ciudad más antigua y de la reconstrucción realizada en tiempos de Hammurabi es poco lo que se sabe, pues su destrucción por Senaquerib y el hecho de que sus restos se encuentren por debajo de la capa freática del terreno hace difícil su total conocimiento.

La ciudad, que existía ya en el III milenio a.C., se convirtió con la Dinastía Caldea en símbolo y elemento de propaganda de la prosperidad económica y del poder adquirido por Babilonia como potencia frente al resto de los Estados del Próximo Oriente. La ciudad y su arquitectura, realizados con materiales costosos y perdurables, se convirtieron en su mejor exponente; en el modo de proclamar el poder de quienes habían hecho de la ciudad una "nueva Babilonia", pues durante el reinado de Nabucodonosor II la ciudad se constituyó en el mayor asentamiento urbano de la Mesopotamia antigua. Fue el centro del mundo, capital de un imperio superior incluso al que habían controlado los asirios en los mejores momentos de su historia, al que la Biblia catalogó como centro del orgullo humano "madre de las fornicaciones y de las abominaciones de la tierra".

La Babilonia de Nabucodonosor II constituye uno de los mejores ejemplos con los que contamos en el contexto de las ciudades orientales, en lo que se refiere a su distribución urbana de acuerdo a estrictos principios de regularidad y simetría (Fig. 16). La ciudad estaba dividida en dos sectores por el río Éufrates y su perímetro urbano adoptó forma rectangular. En su interior existían largas calles pavimentadas que se cruzaban en ángulo recto, definiendo un trazado ortogonal que iba ordenando su espacio y definiendo las diferentes

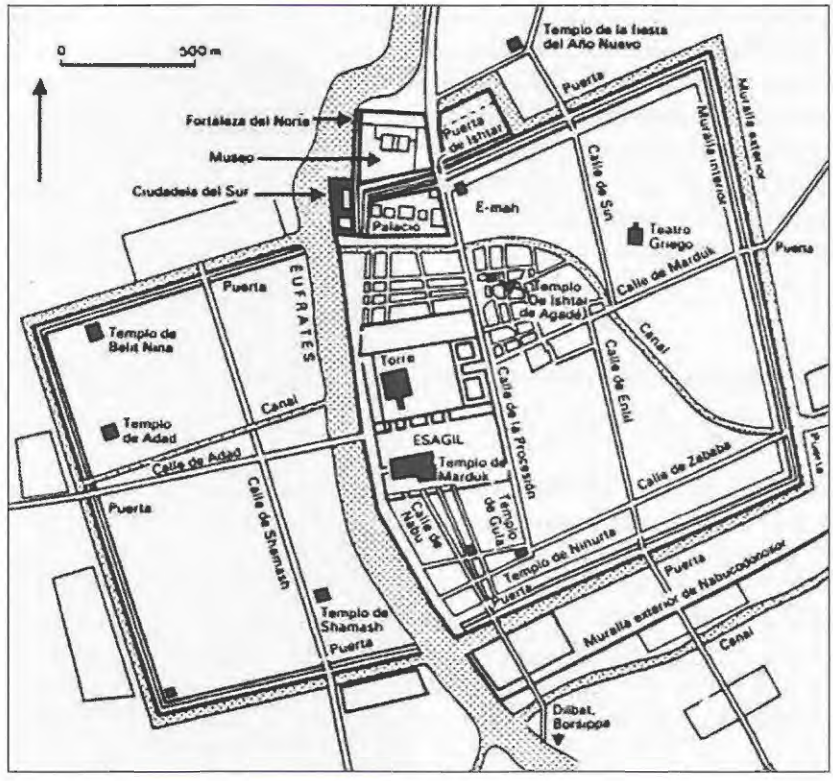

Figura 16. *Planta de la ciudad de Babilonia, según Oates.*

manzanas. En ellas se ubicaban los principales edificios, verdadero catálogo de las diversas tipologías arquitectónicas de Mesopotamia. Entre los religiosos estaban el ziguratt o *Torre de Babel,* el *Templo de Marduk o "Esaglia"*, y el "*Bit akiti*", un santuario edificado a las afueras de la ciudad. Todos ellos se conectaban a través de la llamada *"Vía de las Procesiones"*

El perímetro de la ciudad se inscribía en un cuadrilátero de 2500 por 1500 metros y estaba fortificado por un sistema de doble línea de muralla –triple en uno de sus sectores– en el que se habrían ocho puertas, asignada cada una de ellas a una divinidad. Desde el punto de vista arquitectónico dicha muralla incorporaba novedades sobre los sistemas de fortificación propios de la zona. El primero de ellos consistía en su construcción a base de muros de adobe de diferente espesor (el interior de seis metros y el exterior de cuatro), separados entre sí por un foso o camino de ronda de siete metros, que fue probablemente empleado para la circulación de tropas. Unos veinte metros más allá del muro exterior se dispuso una estructura en talud de ladrillos a modo de muro de contención, al que protegía un foso de cincuenta metros de anchura. Dichos muros debieron estar rematados por almenas y en ellos se dispusieron a intervalos regulares las

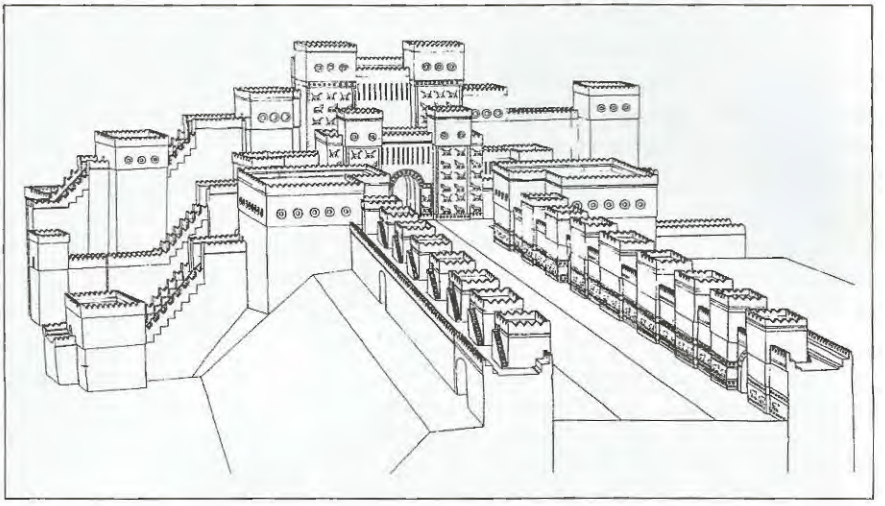

Figura 17. *Reconstrucción de la Vía de las Procesiones y de la Puerta de Ishtar de la ciudad de Babilonia (siglo VII a.C.).*

torres. Cada una de las ocho puertas de la ciudad daba acceso a una vía procesional, dedicada a una divinidad protectora. De todas ellas la más importante era la Vía de las Procesiones, situada al norte (Figs. 17 y 18). Era una impresionante arteria que atravesaba longitudinalmente la ciudad, y tenía una clara función ceremonial relacionada con lo político y lo religioso, pasando por el templo de la Fiesta del Año Nuevo y avanzando durante doscientos metros entre muros decorados con frisos de ladrillos vidriados en los que se representaban leones, símbolos de la diosa Ishtar. La vía presentaba una calzada central para la circulación y dos aceras laterales para los peatones.

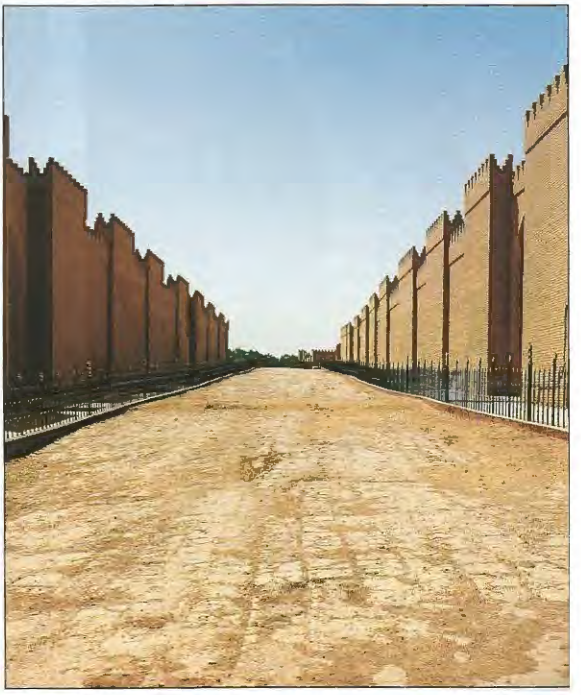

Figura 18. *Reconstrucción moderna de la Vía de las Procesiones de Babilonia (siglo VII a.C.)*

Esta avenida traspasaba la ciudad a través de la más destacada de sus puertas, la de *Ishtar,* que se convirtió por sus características en símbolo y emblema de la arquitectura neobabilónica (Figs. 19 y 20). Ésta se componía de una estructura doble, en correspondencia con el doble encintado de la muralla, que albergaba en su interior varios vestíbulos. Estaba rematada por dos torreones terminados en almenas y decorada a base de ladrillo vidriado y policromado, a partir del perfeccionamiento de una técnica que había sido ya empleada en Mesopotamia, pero que en esta obra se llevó al límite de sus posibilidades decorativas y expresivas. La novedad consistió en este caso en otorgar relieve a las figuras de toros y dragones híbridos, amarillos y blancos sobre fondo azul, con los que estaba decorada, los cuales eran símbolos de los dioses Adad y Marduk respectivamente (Figs. 21 y 25). Dichas figuras recogían la tradición mesopotámica de representación animalística vinculada a lo religioso, pero mostraban en este caso un tono pacífico, que contrastaba con las presentaciones del mundo asirio y conectaba más con el mundo amable de la cultura figurativa sumeria y neosumeria. De este modo el empleo del ladrillo vidria-

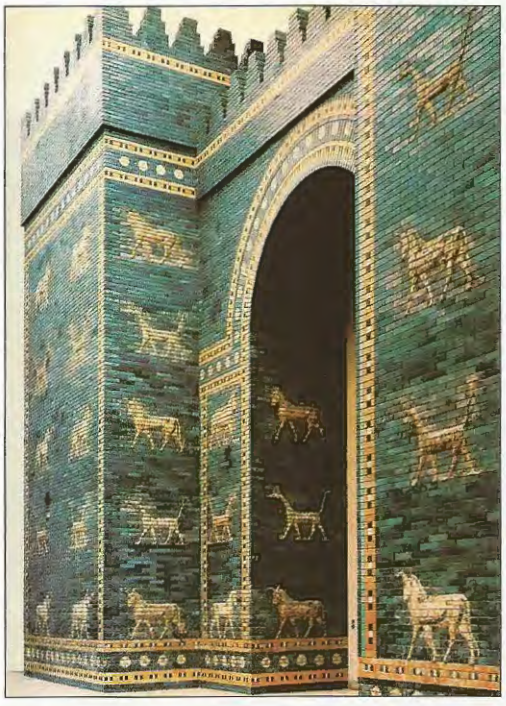

Figura 19. *Puerta de Ishtar de la ciudad de Babilonia (siglo VII-VI a.C. Berlín, Museo Arqueológico).*

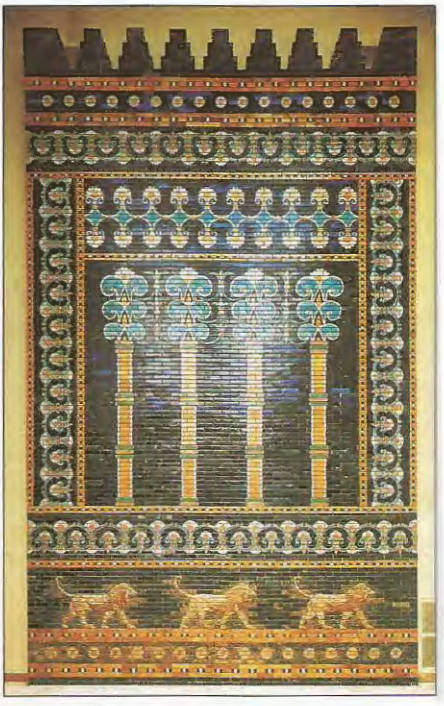

Figura 20. *Friso decorativo babilónico perteneciente al salón del trono del Palacio Meridional de Babilonia (Ladrillo vidriado y policromado, siglo VII-VI a.C. Berlín, Museo Arqueológico).*

Figura 21. *Fragmento de relieve babilónico de la Puerta de Ishtar (Ladrillo vidriado y policromado, siglo VII-VI a.C., Berlín, Museo Arqueológico).*

do y policromado cumplía en la *Puerta de Ishtar* una triple función: práctica, estética y religiosa, pues aportaba solidez a la construcción, al tiempo que la embellecía y la confería valor simbólico a través de la inclusión de figuras alusivas a los principales dioses de la urbe.

En el interior de la ciudad existieron varias construcciones religiosas, entre ellas al menos diez templos, de los que cabe destacar el denominado *Esaglia*, dedicado al dios Marduk, que seguía la tipología de los templos bajos de tradición sumerio-acadia, con un santuario principal y dos patios en torno a los que se ubicaban numerosas dependencias auxiliares Lo más destacado del conjunto consistía en la rica y efectista decoración de su *cella*, en la que según Heródoto se encontraba la estatua de oro de Marduk. Al parecer este espacio habría sido recubierto de maderas preciosas revestidas de láminas de oro y plata, así como de un pavimento a base de alabastro y lapislázuli, constituyendo la viva imagen de la riqueza y el esplendor de la Babilonia Caldea.

El otro conjunto religioso fundamental de la ciudad era el *Etemenanki "Casa fundamento del cielo y de la tierra"* (Fig. 22). Se trataba de un ziguratt, descrito por Herodoto y por otros autores de la Antigüedad, que ha sido identificado con la mítica Torre de Babel de los textos bíblicos. A partir de su reconstrucción arqueológica sabemos que se trataba de una gran mole de adobe, recubierta de ladrillos, que se alzaba sobre un grandísimo terraplén en forma rectangular, cerrado por una muralla con doce puertas, el cual alberga-

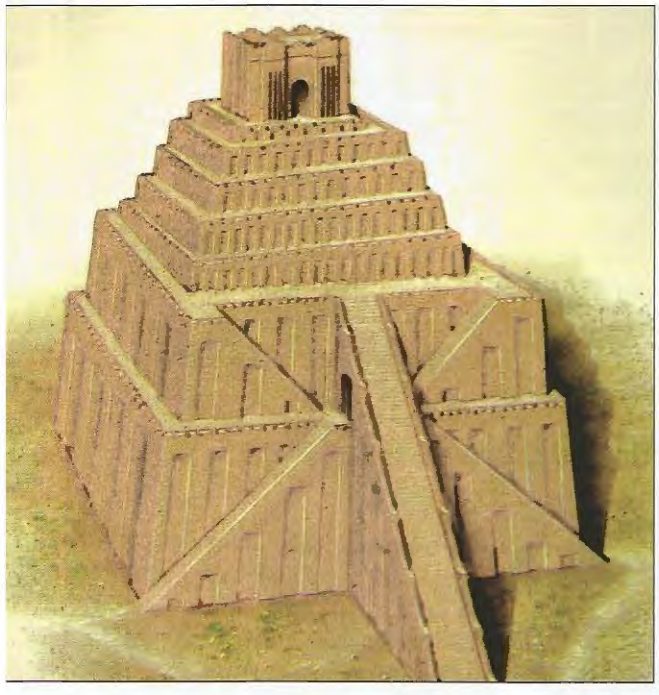

Figura 22. *Reconstrucción hipotética del Etemenanki o "torre de Babel" de los textos bíblicos.*

ba en su sector meridional un conjunto de edificios auxiliares. Al parecer el ziguratt constaba de siete pisos, supuestamente de colores diferentes, así como de una escalera exenta que daba acceso al segundo piso. Desde allí debía accederse a la cúspide, en la que existía un templo al que, según los textos, Nabucodonosor II decoró con ladrillos esmaltados en azul claro. El edificio se convirtió en un verdadero símbolo de la ciudad renovada bajo el dominio de la nueva dinastía reinante (Fig. 23).

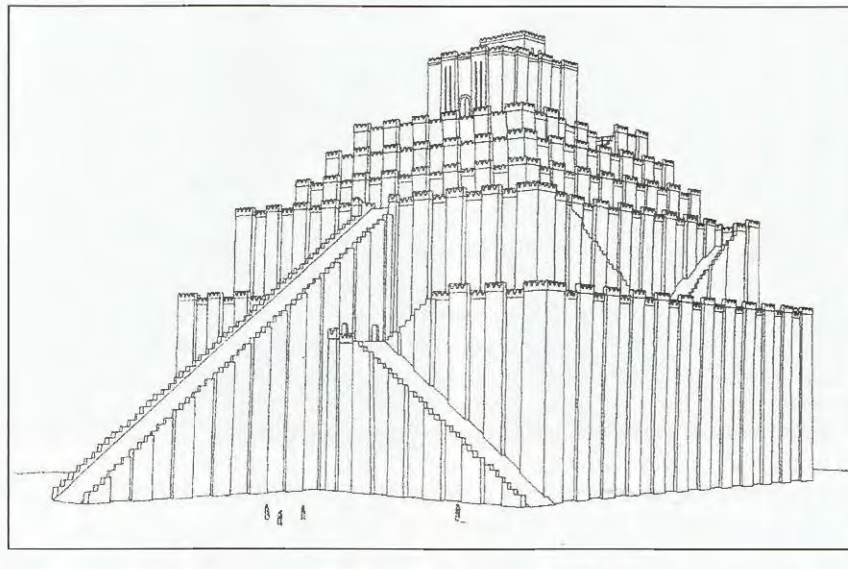

Figura 23. *Dibujo con reconstrucción hipotética del Etemenanki o "Torre de Babel" de los textos bíblicos*

Junto a estos edificios, exponentes de la arquitectura sacra, Babilonia contó también con una importante arquitectura civil representada por sus palacios. Uno de ellos era el de Nabucodonosor, ubicado en medio del lado norte de la muralla, entre el Éufrates y la Vía de las Procesiones (Fig. 24). Su estructura presentaba variaciones con respecto a la tipología de palacio construido hasta el momento. Tenía planta trapezoidal y se organizaba en torno a cinco patios separados por puertas y corredores, formando un laberinto de pequeñas células, como si se tratase de una agrupación de distintas casas, cada una de ellas con su patio respectivo. Esta yuxtaposición de estancias constituyó uno de los mayores rasgos de diferenciación con respecto a los palacios asirios. En este caso el palacio contaba con un salón del trono que pudo estar abovedado y que difería también del modelo asirio, pues en vez de ubicar el trono en uno de los lados más cortos de la estancia, lo hacía en el mayor. A estas diferencias había que sumar la de su decoración, constituida por una amable combinación de ladrillos vidriados azules, con decoración de columnas con capiteles vegetales en azul, amarillo y blanco, que diferían sobremanera de la decoración a base de relieves bélicos propia de los palacios asirios. Durante mucho tiempo se consideró que en el interior de este palacio se hallaban los jardines colgantes, que conocemos gracias a las descripciones de autores antiguos, como Flavio Josefo o Estrabón. Pero en los años noventa del pasado siglo la investigadora S. Dalley expuso la hipótesis de que dichos jardines estuvieron en realidad en Nínive, y no en Babilonia, así como que su construcción se debería al monarca asirio Senaquerib.

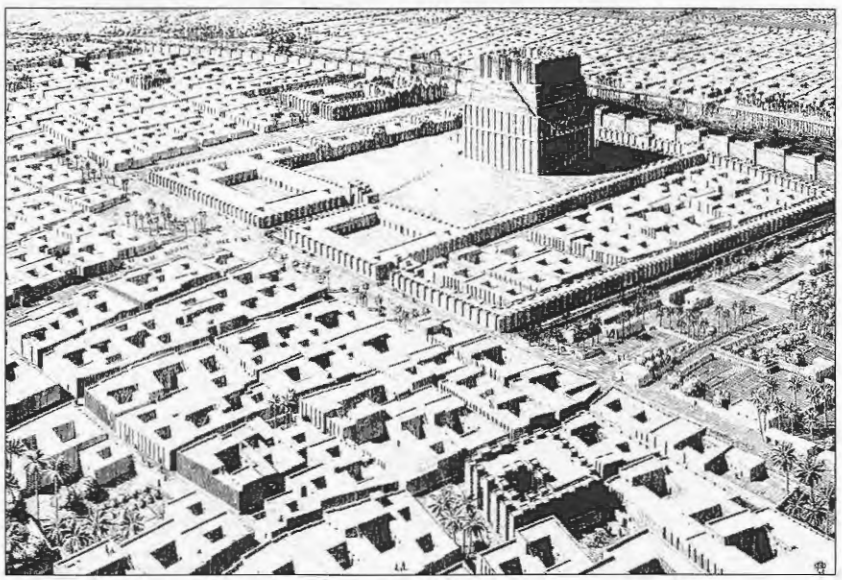

Figura 24. *Planta del Palacio Meridional de la ciudad de Babilonia (siglo VII a.C.).*

Además del palacio de Nabucodonosor II, Babilonia contaba con otro palacio más al norte, todavía no excavado totalmente. Se trataba del Palacio Septentrional, también conocido como "fortaleza del norte", junto al que había una serie de construcciones destinadas probablemente a residencia del personal destacado del palacio, como funcionarios o sacerdotes.

Figura 25. *Fragmento de relieve babilónico de la Puerta de Ishtar (Ladrillo vidriado y policromado, siglo VII-VI a.C., Berlín, Museo Arqueológico).*

VI

EL ARTE EN LOS EXTREMOS DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO

Tema 12

EL ARTE HITITA EN LA PENÍNSULA DE ANATOLIA

Consuelo Gómez López

Esquema de contenidos

Introducción histórica
1. Los hititas en la Península de Anatolia
2. El arte del Imperio Hitita
   2.1. Hattusa: La capital imperial y su arquitectura
      2.1.1. El sistema defensivo: Murallas y fortificaciones
      2.1.2. Los nuevos modelos de templo
      2.1.3. El palacio real de Hattusa
   2.2. La escultura imperial
      2.2.1. El relieve arquitectónico en el Santuario de Yazilikaya
      2.2.2. Las puertas de las ciudades
3. El legado Hitita en el I milenio: El arte de los principados luvio-arameos
   3.1. El relieve arquitectónico y la escultura de bulto redondo

Introducción histórica

La Península de Anatolia, espacio de desarrollo de la civilización hitita y de otras culturas destacadas del Próximo Oriente Antiguo, vivió su historia al amparo de su posición estratégica. Su condición de puente natural entre Asia y Europa la convirtieron a lo largo de la Historia en espacio de tránsito, comunicación e interrelación de diferentes pueblos y culturas, al que llegaron durante la Antigüedad los influjos de pueblos vecinos, que debidamente modificados se difundieron a su vez por su entorno. Desde esta perspectiva, que sirve de telón de fondo al desarrollo de la cultura hitita, debe ser analizada su producción artística. Y así es presentada en este tema.

En el transcurso de los siglos XIV y XIII a.C. los hititas consiguieron fundar un fuerte imperio que perduró hasta finales del II milenio a.C. Durante este periodo consiguieron configurar un arte con personalidad propia a partir de la reinterpretación de un interesante cúmulo de influencias procedentes de la cul-

tura y el arte de Egipto, Siria, Asiria y Babilonia. Todas ellas fueron recogidas, interpretadas y transmitidas a su vez por los hititas a los pueblos vecinos del ámbito mediterráneo, con los que mantenían una próspera e intensa actividad comercial. Es por ello que la importancia del conocimiento de la actividad artística de esta cultura, de sus creaciones y de su trayectoria histórica, resultan fundamentales para comprender el arte antiguo.

El arte del Imperio Hitita centra los contenidos de este tema, articulados en buena medida a través de su capital, Hattusa. Su estudio cobra en esta lección un singular protagonismo, pues constituye un compendio de los nuevos modos de actuar de los hititas en materia artística, a partir de sus particular modo de concebir su relación con el territorio, con el hombre y con su propio mundo trascendente. Los nuevos modelos de fortificación, el empleo de la llamada "arquitectura ciclópea", las innovaciones en la estructura de los templos y los palacios, o el nuevo modo de interpretar las imágenes de su propio mundo a través del relieve, mediante el tallado de figuras en enormes bloques de piedra denominados *ortostatos*, constituirán los principales objetivos de este tema. De ello dejaron constancia en sus principales obras: Las murallas de Hattusa, sus puertas, el Templo del Cielo o el Palacio Imperial, así como los relieves ceremoniales del Santuario de Yazilikaya, en los que los hititas reinterpretaban los convencionalismos de representación orientales, entre ellos la "ley de la frontalidad", creando un arte propio.

Pero el legado de las creaciones del Imperio Hitita se prolongó en el tiempo a través de los denominados "Reinos Neohititas" o "Principado de los Reinos Luvio-arameos", mostrando una interesante capacidad creativa en el contexto artístico próximo-oriental del I milenio a.C. Al conocimiento de su trayectoria y sus obras está destinado el apartado final de este tema, que centra su atención en la actividad escultórica, en la que los artistas mostraron una interesante fusión de influencias que aprovecharon para crear nuevas realidades, entre ellas una modalidad de figura exenta, apoyada sobre una basa con figuras de animales, que habría de convertirse en modelo para las obras de otros pueblos y culturas.

1. Los Hititas en la Península de Anatolia

El pueblo hitita habitó el denominado "país de Hatti", que ocupaba la mitad norte de la Anatolia Central. Al parecer su población se conformó a partir de la mezcla de pueblos indoeuropeos, hattianos (elementos indígenas de la zona) y hurritas, conformando un núcleo caracterizado por una gran diversidad. Todos ellos se sentían, sin embargo, habitantes del "País de Hatti" y eso era lo que les confería su identidad. La riqueza natural de este espacio, junto a su estratégica situación geográfica favoreció desde el III milenio a.C. el surgimiento de pequeñas ciudades estado en su ámbito central y nororiental, dedi-

cadas a la agricultura y la minería, algunas de las cuales acabarían siendo núcleos esenciales de desarrollo de la cultura hitita, como Alaca Hüyük, Hattus (la futura Hattusa, capital del Imperio hitita), Alisar y Kanish.

A comienzos del II milenio a.C., la Península de Anatolia y su arte comenzaron a jugar un importante papel en el contexto del Próximo Oriente, en parte gracias al surgimiento en la zona de un sistema de colonias comerciales asirias, los llamados *Kârum*, entre las que figuraba Hattusa. A través de ellas se llevó a cabo un intenso tráfico de mercancías y de personas que determinaron el carácter del arte hitita, susceptible a las influencias de los pueblos que transitaban por su espacio, al tiempo que se sentaron las bases para la difusión de influencias culturales y artísticas entre los diferentes pueblos de Mesopotamia y el Próximo Oriente. Los asirios llevaban a Anatolia textiles y estaño, éste último procedente de la meseta iraní, y obtenían a cambio metales, como plata, cobre y oro.

La constitución del Estado Hitita como reino durante el II milenio a.C., (1650-1500 a.C.) y su posterior configuración como un sistema político de corte imperial (1400-1200) marcarían una primera etapa de madurez política de este pueblo con repercusiones artísticas. En el transcurso de la primera de estas fases los hititas configuraron una unidad política de carácter monárquico, con capital en la ciudad de Hattusa y con el rey Hattusili I a su cabeza, emprendiendo una política expansionista que les llevó a extenderse hacia el sur, llegando incluso a conquistar en el 1595 a.C. la ciudad de Babilonia. Fue sin embargo durante la segunda fase, iniciada en torno a 1400 a.C., cuando se configuró el Imperio Hitita, el cual llegó a dominar un amplio territorio que se extendía desde el Éufrates al Líbano, llegando a medir su poder con los egipcios, dominadores hasta entonces de los territorios situados al norte de Siria. Unos doscientos años más tarde, en torno al 1200 a.C., este imperio desapareció. Las fuentes egipcias atribuyeron su destrucción directamente a los llamados "Pueblos del Mar", a los que durante largo tiempo se ha tenido como responsables directos del cúmulo de desastres que ocurrieron en el Mediterráneo en torno a aquellas fechas. Sin embargo, hoy día estamos en disposición de afirmar que fueron también los numerosos conflictos internos del propio imperio, así como la lucha con otros pueblos, los que dan explicación a su destrucción.

2. El arte del Imperio Hitita

2.1. *Hattusa: La capital imperial y su arquitectura*

Los hititas hicieron importantes aportaciones a la arquitectura del Próximo Oriente Antiguo: Incorporaron nuevas técnicas de construcción y un uso también novedoso de materiales, como la piedra, la madera y el adobe, a partir de los cuales dotaron a sus edificios de una imagen original en el contexto de la

arquitectura próximo-oriental. Asimismo aportaron elementos como la fabricación de bóvedas de piedra, de arcos parabólicos o de pilares en los sistemas defensivos de las ciudades; la integración de la arquitectura y la naturaleza; el empleo de ortostatos; y las novedades introducidas en las tipologías de templos y palacios. Hattusa, la capital del imperio, fue convertida en este sentido en una especie de "banco de pruebas" de todas estas novedades y en el mejor exponente de la arquitectura militar imperial.

2.1.1. *El sistema defensivo: Murallas y fortificaciones*

La arquitectura militar se convirtió en uno de los principales focos de la actividad constructiva de los hititas, a los que podemos reconocer el ser los creadores de un nuevo sistema de fortificación urbana. El clima de inestabilidad reinante en la zona exigió el amurallamiento de los perímetros urbanos de sus principales ciudades, entre ellas las de su capital, Hattusa. La ciudad se ubicaba sobre una meseta rocosa próxima a la población turca de Bogazköy y comenzó a ser amurallada durante el Reino Antiguo, momento en el que se construyó la "ciudad baja", compuesta por una ciudadela fortificada, un palacio real, algunos edificios administrativos y un templo (Fig. 1). Los restos encontrados nos hablan de que en esta fase se realizó un palacio-ciudadela que estaba cercado por una muralla oval que rodeaba lo más alto de la montaña. Su contorno tenía hasta tres puertas fortificadas, unas veintidos torres avanzadas y unos gruesos muros de piedra que daban al conjunto una gran solidez, característica de las fortificaciones hititas. Fue entonces cuando apareció el tipo de fortificación *ciclópea*, construida a base de enormes bloques de piedra, y también cuando, según se deduce de los hallazgos arqueológicos, se produjo la construcción de las primeras *posternas*, una especie de pasadizos subterráneos cubiertos con bóveda de piedra, que

Figura 1. *Ruinas de la ciudad baja de Hattusa. Siglo XVIII a.C.*

servían para abandonar la ciudad en caso de asedio.

Tras esta etapa, durante la época imperial (siglo XIII a.C.) la ciudad sería transformada a partir de un plan de construcciones que tuvo su punto neurálgico en la reorganización de la antigua acrópolis y el crecimiento de la ciudad hacia el sur. Su espacio principal ocupaba la cima de una montaña y se encontraba entre dos ríos, en un solar lleno de protuberancias rocosas que fueron hábilmente empleadas por los arquitectos para construir las murallas. Fue ésta una práctica habitual en el mundo hitita, que se ha venido explicando en base a dos cuestiones: El aprovechamiento estratégico, con fines defensivos, de las características naturales del terreno, y la especial significación que los hititas otorgaban a las rocas y las montañas, a las que atribuían un significado mágico y religioso vinculado a la divinidad.

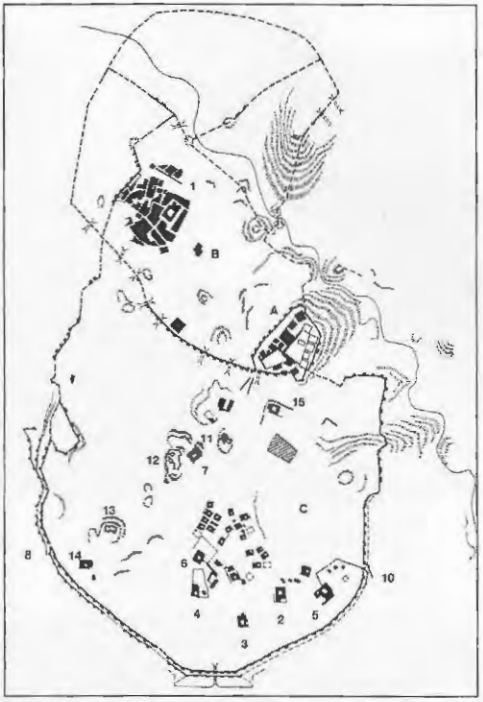

Figura 2. *Planta esquemática de la ciudad de Hattusa (siglo XIII a.C).*

En consecuencia, los arquitectos se enfrentaron al reto de diseñar un sistema defensivo que se adaptase a un terreno natural caracterizado por su gran irregularidad. Para ello ampliaron la muralla que había rodeado a la ciudadela del Reino Antiguo, empleando grandes bloques de piedra irregular, sin tallar, con las que se constituyó un zócalo sobre el que se levantaban los muros de adobe y madera, técnica que había sido ya ensayada en el norte de Siria, en Alalakh, con anterioridad. En el lienzo de la muralla se dispusieron torres cuadrangulares cada treinta metros aproximadamente, así como puertas especialmente fortificadas (Figs. 2 y 3).

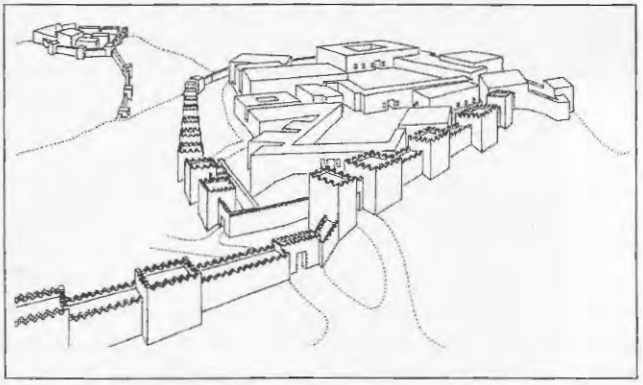

Figura 3. *Reconstrucción de la ciudadela de la ciudad de Hattusa vista desde el sur.*

Figura 4. *Puerta del Rey. (Ciudad de Hattusa, siglo XIII a.C.).*

Figura 5. *Puerta del León de la ciudad de Hattusa.*

Las puertas de las ciudades se constituyeron en una de las señas de identidad del sistema de fortificación hitita, tanto por su imagen como por el sistema de construcción empleado y por sus cualidades defensivas. Se han conservado tres en la ciudad alta de Hattusa: *la Puerta del Rey*, al sur del recinto murado, *la Puerta del León*, al oeste, y *la puerta de la Esfinge*, en el extremo sur (Figs. 4, 5 y 6). A ellas se accedía a través de rampas paralelas a la muralla, de acceso tortuoso, que ralentizaban el paso del enemigo y permitían abatirle fácilmente. Estas puertas, con su abertura en forma de arco apuntado, contaban con un sistema de doble muro que albergaba en su interior un cuerpo de guardia. De cara al exterior estaban flanqueadas por figuras monumentales –la del León por dos figuras de leones, y la del Rey por la de un dios– talladas en grandes bloques de piedra, dando lugar a una fusión interesante entre arquitectura y escultura, que constituye uno de los rasgos más estacados del arte hitita y que aportaba una interesante impresión de sobriedad y grandiosidad. Siguiendo los mismos patrones se realizó la *Puerta de la Esfinge* de la ciudad de Alaka Hüjük, próxima a Hattusa, compuesta por dos grandes placas de piedra, de unos dos metros de altura, con relieves que representaban genios o esfinges guardianes de la ciudad (Figs. 7 y 8).

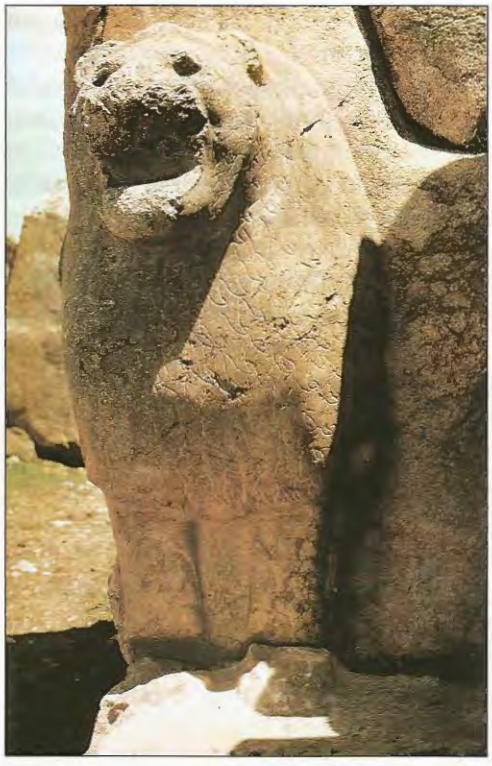

Figura 6. *Detalle de la Puerta del León de la ciudad de Hattusa.*

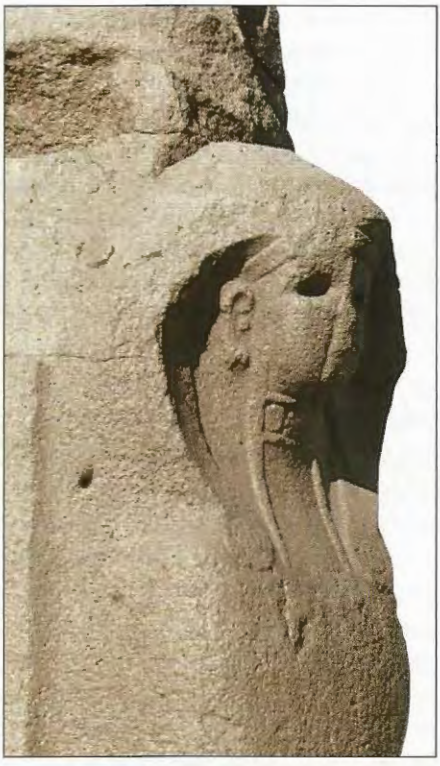

Figura 8. *Detalle de la Puerta de las Esfinges de la ciudad de Alaka Hüyük (siglo XIII a.C.).*

Figura 7. *Puerta de las Esfinges de la ciudad de Alaka Hüyük (siglo XIII a.C.).*

2.1.2. *Los nuevos modelos de templo*

Junto a la arquitectura militar, los arquitectos hititas incorporaron novedades en el campo de las construcciones sacras. Fueron los artífices de un nuevo modelo de templo, caracterizado por tener una planta más o menos cuadrada, jerarquizada en torno a un gran patio, en torno al cual se disponían numerosas estancias estrechas y de pequeñas dimensiones. Estableciendo una diferencia con respecto a los templos babilónicos, la *cella* que contenía la imagen del dios estaba situada en uno de los lados del templo, sin respetar el eje de simetría, por lo que la contemplación de la divinidad no era posible desde el exterior. Además, el templo hitita se va a caracterizar por tener grandes ventanas rectangulares que llegaban casi hasta el suelo, siendo ésta un rasgo que no había sido desarrollado hasta entonces.

Siguiendo este modelo básico fueron construidos los cinco templos hallados en la ciudad de Hattusa, de entre los cuales destaca el *Templo I*, dedicado probablemente al Dios de las Tormentas y a la Diosa solar de Arinna, el cual constituye el mayor complejo religioso hitita conocido (Fig. 9). El conjunto estaba compuesto por un anillo de largas habitaciones dispuestas en batería y dedicadas a archivos y almacenes que formaban una especie de muralla, en cuyo centro se situaba el santuario propiamente dicho, aislado de las construc-

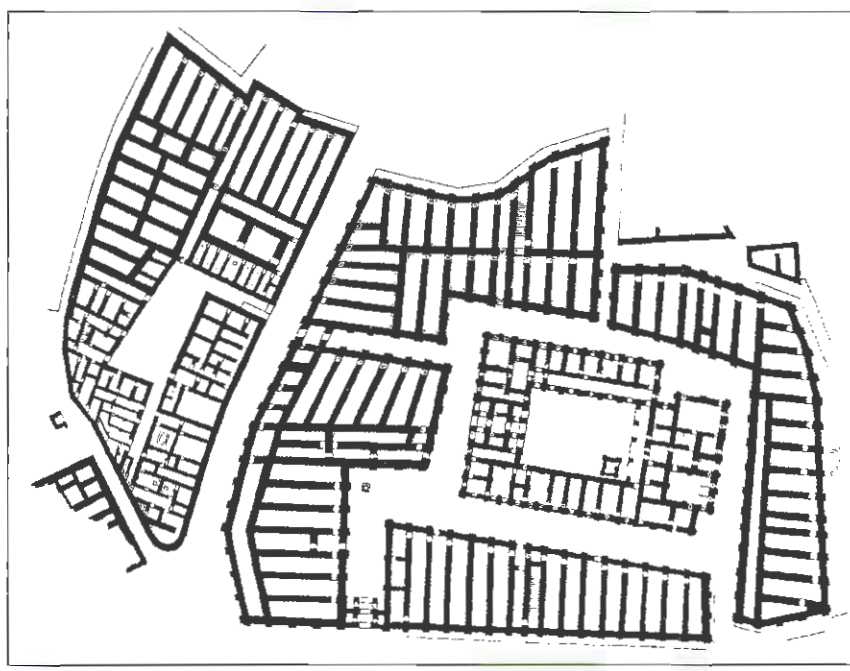

Figura 9. *Planta del Templo I de la ciudad de la ciudad de Hattusa (siglos XIV-XIII a.C.).*

ciones mencionadas mediante una especie de pasillo enlosado que lo rodeaba. El templo propiamente dicho se edificó sobre una terraza artificial. A él se entraba por una puerta monumental de grandes bloques de piedra que daba acceso a tres vestíbulos, desde donde se llegaba a un patio central rodeado de estancias, al final del cual existía un pórtico que daba entrada al *sancta sanctorum*, compuesto por varias cámaras o *cellae* dedicadas a los dioses. En contra de lo que venimos viendo hasta el momento en relación con la arquitectura mesopotámica, donde era habitual que las estancias recibiesen la luz principal a través del patio central, en este caso la iluminación se logró abriendo en el muro ventanas al exterior, recurso con el que se obtenía una gran luminosidad, convirtiéndose en práctica frecuente y característica de la arquitectura hitita.

Todavía en la actualidad resulta difícil explicar con detalle las funciones de las diversas partes de este gran conjunto y el porqué de su disposición. Sabemos que los templos desempeñaban en la cultura hititita una función que iba más allá de lo meramente religioso, lo que explicaría la ubicación de almacenes y talleres que rodeaban el santuario propiamente dicho, cuyas estancias parecían estar más vinculadas que las demás con lo puramente ceremonial.

Junto al Templo I, en la parte sur de la ciudad de Hattusa se edificaron en época imperial otros cuatro conjuntos religiosos bastante parecidos entre sí, que podemos considerar como variantes respecto al templo-tipo descrito (Fig. 10). La diferencia consistía en que, en estos casos, los templos no disponían de almacenes ni de talleres. Además, y en relación a lo visto en el Templo I, en estos conjuntos la planta aumentaba su asimetría y complejidad, compuesta ahora por un gran número de estancias con entrantes y salientes, cuya disposición resultaba un tanto caótica. Eso sí, la disposición general del conjunto mantuvo

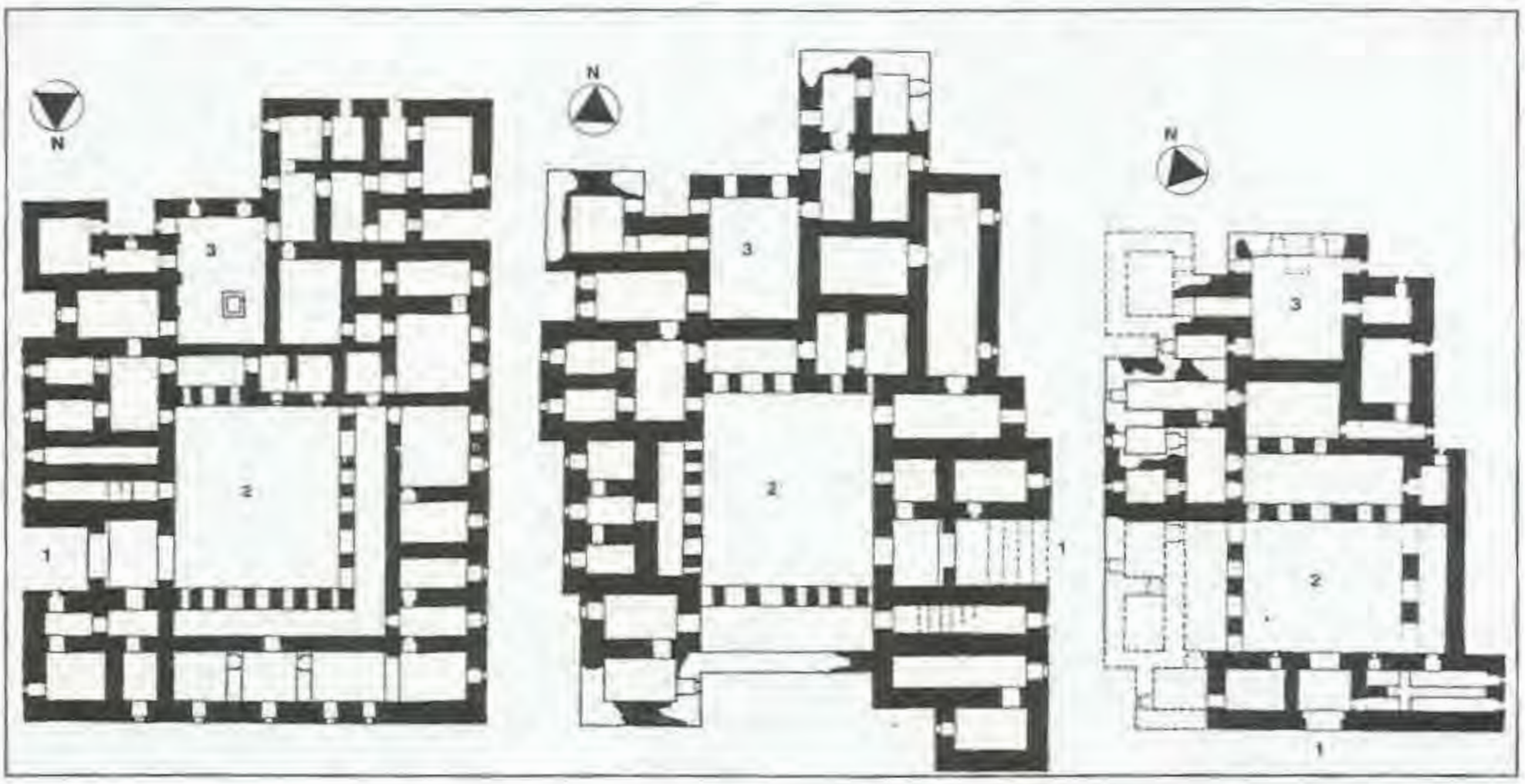

Figura 10. *Planta de los templos II, III y IV de la ciudad alta de Hattusa (siglo XIII a.C.).*

el respeto por algunos rasgos comunes, como la ubicación de la *cella* en uno de los extremos del patio, la apertura en el mismo de pórticos desde los que se accedía a las diversas estancias, convirtiéndole casi en un claustro, y la ubicación en dichas estancias de ventanas abiertas al exterior.

También durante el periodo imperial se construyó en las afueras de la ciudad de Hattusa, en Yazilikaya, un santuario que, si bien seguía el patrón tipológico descrito en los ejemplos anteriores, poseía algunas peculiaridades que merece la pena destacar. Se trataba de un santuario rupestre adosado a una montaña, en cuyo interior se ubicaban algunas de sus estancias, concretamente las *cellae* de los dioses (Fig. 11). El santuario resulta interesante no tanto por su estructura, que como decimos reproducía básicamente la planta-tipo de otros templos hititas, como por la integración que se produjo en este caso entre arquitectura y naturaleza. Dicha integración formaba parte de los hábitos constructivos del pueblo hitita, pero en este caso adquiría un significado especial, puesto que la elección de un lugar montañoso y rocoso para la construcción de un santuario estaba directamente relacionado con el significado mágico y religioso con el que la mentalidad hitita relacionaba a estos espacios naturales. Como también hicieran en otras construcciones, en el *Santuario de Yazilikaya* los arquitectos hititas consiguieron aprovechar las características del terreno para ubicar una construcción que se adaptaba perfectamente a sus condiciones. Al templo se accedía a través de un propileo con unas escaleras que desembocaban en un patio rodeado de estancias, en cuyo frente se ubicaba el *sancta sanctorum*, aunque en este caso el pórtico habitual en este tipo de construcciones se situó en otro de sus lados, que daba acceso a un sistema de galerías, excavadas ya en la roca. Se cree que la primera de estas galerías, la más cercana a la puerta, estaba dedicada a la celebración de las fiestas de la primavera, mientras la segunda, algo más pequeña, era empleada como templo funerario del rey Tudhaliya IV, que fue divinizado tras su muerte según la tradición hitita. Ambas galerías reforzaron el carácter simbólico que ya de por sí tenían las rocas y las montañas para este pueblo con la realización sobre las mismas de un destacado conjunto de relieves en los que se representaron procesiones de dioses y reyes, traduciendo en imágenes su pensamiento religioso y dando lugar a una particular fusión entre arquitectura y escultura, que se convertirá en uno de los rasgos más destacados del arte hitita.

2.1.3. *El Palacio Real de Hattusa*

Junto a la arquitectura religiosa, los hititas realizaron también alguna muestra interesante de arquitectura civil, que tuvo como protagonista al *Palacio de la ciudad de Hattusa*. Éste se configuró como un gran complejo arquitectónico que albergaba en su interior estancias de uso residencial, político y económico. Desde el punto de vista arquitectónico se caracterizó por la irregularidad de sn planta, que carecía de un principio de organización espacial en torno a una unidad concreta, estableciendo así un contraste con los palacios del área

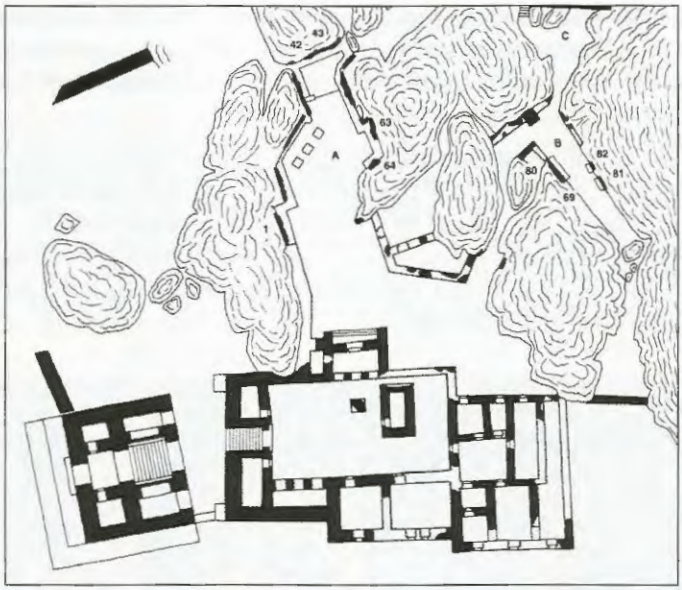

Figura 11. *Planta y vista general del acceso al Santuario rupestre de Yazilikaya (siglo XIII a.C.).*

mesopotámica. Siguiendo una pauta similar a la propia de la arquitectura religiosa, los palacios hititas se construyeron a base de estancias largas y estrechas, yuxtapuestas y comunicadas a través de pasillos que facilitaban el tránsito entre las diversas áreas del conjunto.

El Palacio de Hattusa tenía varios accesos, aunque eran dos, los abiertos en los lados suroeste y sureste, los que gozaban de mayor importancia. Ambos estaban flanqueados por torres. Su estructura, que presentaba escasa unidad arquiteetónica, se desarrollaba como una sucesión de patios porticados, de proporciones irregulares, en torno a los cuales se disponían edificios independientes destinados a funciones diversas.

2.2. *La escultura imperial*

2.2.1. *El relieve arquitectónico en el Santuario de Yazilikaya*

El relieve arquitectónico hitita alcanzó su máxima representación en el Santuario de Yazilikaya, donde los escultores hititas expresaron sus ideas sobre lo transcendente, y sobre el papel que el poder real desempeñaba en relación con la divinidad, con su propio sistema de creencias y con su sociedad (Fig. 12).

Figura 12. *Muros con relieves que representan el encuentro de los dioses del Santuario de Yazilikaya. Cámara A.*

El santuario se dividía en dos cámaras configuradas por muros de piedra inscritos con relieves, cuyo significado ha podido ser parcialmente desvelado gracias al hallazgo de algunas tablillas de escritura cuneiforme en las que se describían fiestas y cultos hititas. Tenía una *cámara A* dedicada a la celebración de la renovación del año, en la que representaron los dioses hititas dispuestos en orden jerárquico, como si de una procesión se tratara, y acompañados de su nombre escrito en caracteres jeroglíficos (Fig. 13). Se trataba de dos cortejos inscritos en cada uno de los muros de la cámara, en cuyo fondo aparecían las figuras de los dioses tutelares del panteón hitita: Teshub, el dios del Tiempo, y Khebat, la diosa solar, considerada como protectora

Figura 13. *Relieve hitita de la Cámara A del Santuario de Yazilikaya, representando al rey Tudhaliya IV (h. siglo XIII a.C.).*

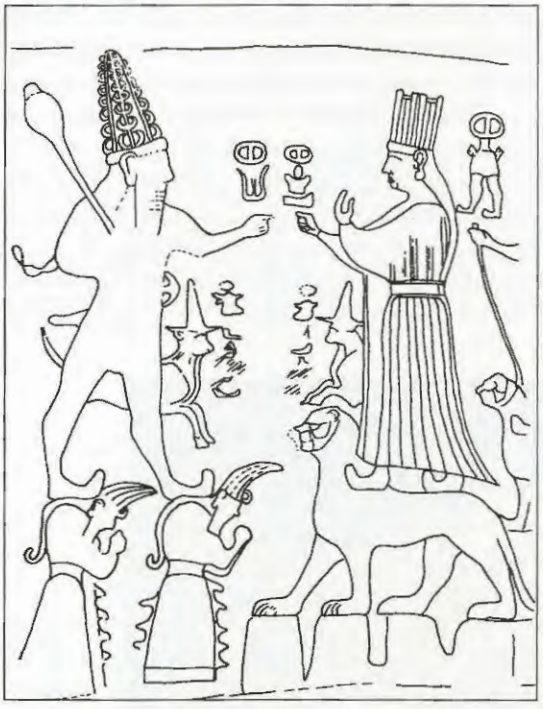

Figura 14. *Reconstrucción del relieve de encuentro del dios Teshub y de la diosa Khebat en Yazilikaya (siglo XIII a.C.).*

del Estado, representados a gran escala (Fig. 14).

La diosa Khebat, estaba representada sobre un pedestal en forma de león y caminaba también sobre las montañas. El dios Teshub, por su parte, aparecía barbado y acompañado de los atributos del poder, la tiara de cuernos y la maza, en una imagen que presentaba grandes semejanzas con el dios que presidía la Puerta del Rey de Hattusa, aunque en este caso la figura estaba representada sobre dos dioses de la montaña, cuya imagen era identificada con la idea de divinidad.

Por lo que se refiere a la cámara B, se representó al rey Tudhaliya IV abrazando a Sharrumna, su dios protector (Fig. 16). En el mismo espacio aparecía la figura del Dios de Los

Figura 15. *Relieve de los doce dioses de la Cámara B del Santuario de Yazilikaya.*

Infiernos, también llamado "Dios-espada" (Fig. 17) que aparecía a gran escala (3,40 metros de altura) y con una iconografía muy específica y novedosa, en la que se mostraba con uua gran espada clavada en el suelo, cuya empuñadura estaba formada por dos leones que miraban hacia abajo, dos cabezas de león enfretadas y la cabeza de un dios como remate. La iconografía de la Cámara se completaba con los dioses del inframundo (Fig. 15), evocando la etapa que ha de seguir el difunto desde el mundo subterráneo a la inmortalidad.

Todas estas figuras estaban talladas con gran precisión en los detalles anatómicos y en los atuendos y con un relieve bastante abultado que les otorgaba una gran plasticidad. Sin embargo los cortejos de divinidades presentaban una técnica de relieve mucho más plana.

Figura 16. *Relieve del dios Tudhaliya IV (cámara B del santuario de Yazilikaya, siglo XIII a.C.).*

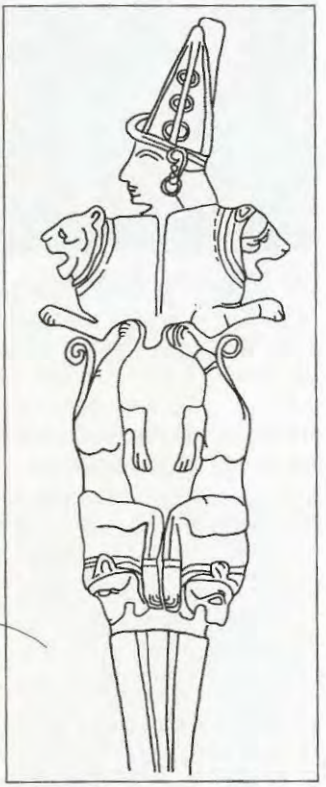

Figura 17. *Relieve con la reconstrucción del Dios Espada de la cámara B del Santuario de Yazilikaya.*

2.2.2. *Las puertas de las ciudades*

Los artistas hititas de la época imperial aportaron a la historia del arte del Próximo Oriente una integración perfecta y sin precedentes entre la arquitectura y la escultura. Tallaron en los muros de sus edificios y en las puertas de sus ciudades figuras de gran monumentalidad, caracterizadas por su original técnica y su estética. Las puertas de las ciudades de Hattusa y Alaka Hüyük constituyen en este sentido el mejor exponente. Se trataba de obras compuestas por grandes bloques de piedra que tenían adosadas figuras de grandes dimensiones –unos dos metros de altura–. Estas obras, cuyo precedente parece encontrarse en la tradición paleobabilónica de situar imágenes de leones a las entradas de los templos y santuarios dedicados a la diosa Ishtar, sirvieron a su vez de precedente para las grandes fábricas arquitectónicas de Siria, Asiria y Babilonia en el transcurso del I milenio a.C. (Fig. 18).

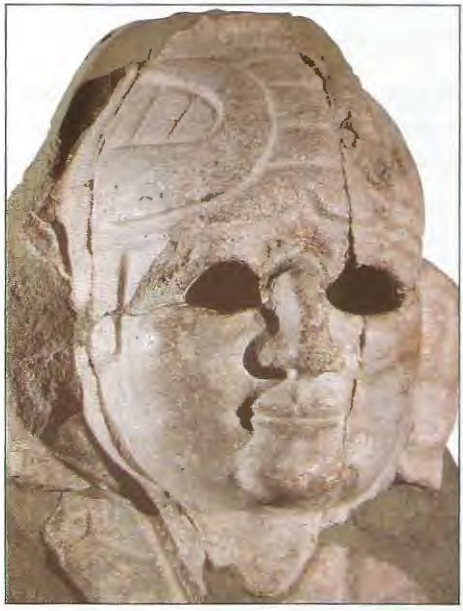

Figura 18. *Detalle de la Puerta de la Esfinge de Yerkapu (Hattusa, siglo XIII a.C).*

En las puertas de sus ciudades los arquitectos hititas supieron crear obras absolutamente originales a partir de la perfecta conjunción de arquitectura y escultura, fusionando su propio modo de hacer con las influencias recibidas de los territorios limítrofes y de los pueblos y culturas que habitaron o transitaron por su espacio. De este modo, la plasticidad que reflejan estas obras han sido puestas en relación por los investigadores con el modo de trabajar las figuras propias de la escultura babilónica del II milenio a.C., llegándose incluso a considerar que hubieran sido realizadas con la colaboración de escultores babilónicos. Además, si bien la fisonomía de las figuras o su propia iconografía son totalmente hititas, se aprecia en su elaboración el influjo egipcio, reelaborado a través de Siria. Recordemos que Egipto había dominado a principios del II milenio a.C. las tierras del Mediterráneo oriental, a donde envió pequeñas esfinges. Las de la *Puerta de Alaka Hüyük*, por ejemplo, presentaban un tocado que constituía una mezcla entre los paños que cubrían la cabeza de los faraones egipcios y los que empleaban las mujeres del Imperio Medio. Su inspiración procedía, al parecer, directamente de Siria (Figs. 7 y 8).

Por su parte la *Puerta de los Leones* de Hattusa estaba constituida por dos monolitos de los que emergían las figuras de unos imponentes leones que pro-

tegían su entrada (Figs. 5 y 6). Estaban realizados para ser contemplados de manera frontal, y lo mismo ocurría en la *Puerta del Rey* de esta misma ciudad, compuesta por la figura de un dios representado de acuerdo a los principios de la ley de la frontalidad. Su relieve era muy abultado, dando una impresión de gran rotundidad y plasticidad, que establecía una diferencia fundamental con el tipo de relieve, mucho más plano, empleado por egipcios o asirios. Las figuras tenían una musculatura poderosa y trabajada con detalle, precisando pequeños rasgos de la anatomía y el atuendo. Estas figuras han sido vinculadas con el influjo sirio-egipcio, que los hititas fusionaron con sus propios modelos para crear una escultura con sello propio. La figura masculina representada en la *Puerta del Rey*, por ejemplo, se mostraba de acuerdo a la ley de la frontalidad y daba un paso adelante con el puño izquierdo levantado como símbolo de poder, blandiendo con la otra mano un hacha de combate. Su atuendo se componía de un faldellín de inspiración egipcia, aunque los rasgos de su rostro eran puramente anatólicos.

3. El legado Hitita en el I milenio a.C.: El arte de los principados Luvio-arameos

3.1. *El relieve arquitectónico y la escultura de bulto redondo*

Tras la destrucción de Hattusa a finales del II milenio a.C., el Imperio Hitita inició un periodo de decadencia que tuvo como marco las luchas y conflictos por las que atravesaba el Mediterráneo Oriental, así como la propia crisis interna que vivían sus estructuras políticas. Algunas ciudades del sur consiguieron, no obstante, sobrevivir a estos conflictos, prolongando la influencia del legado cultural y artístico hitita durante el I milenio a.C. en el norte de Siria, constituyendo lo que se ha dado en llamar el "periodo neohitita" (1200-700 a.C.), aunque su denominacióu más ajustada es la de Periodo de los Principados "Luvio-arameos".

En el trazado de sus ciudades y fortificaciones los Reinos Luvio-arameos mantuvieron interesantes puntos de contacto con lo hitita, no solo en sus formas, sino también eu el empleo de materiales y técnicas, en la relación establecida entre arquitectura y naturaleza, y en un mundo de organización y creencias religiosas. Construyeron sus núcleos urbanos en lugares elevados, explotando las características del terreno para defenderlas y construir ciudadelas fortificadas. Así realizaron la ciudad de Zinchirli, la antigua Sam'al, datada en el siglo X a.C, cuyo perímetro urbano adoptó una forma circular, con una ciudadela fortificada en el centro, cuyos muros aprovechaban la pendiente natural de la montaña (Fig. 19); y un doble círculo de murallas en la ciudad baja, en las que se abrían tres puertas donde también se hacía presente la tradición hitita de fusionar escultura y arquitectura. Un sistema similar fue empleado en la ciudad que se ha considerado como la más clara continuado-

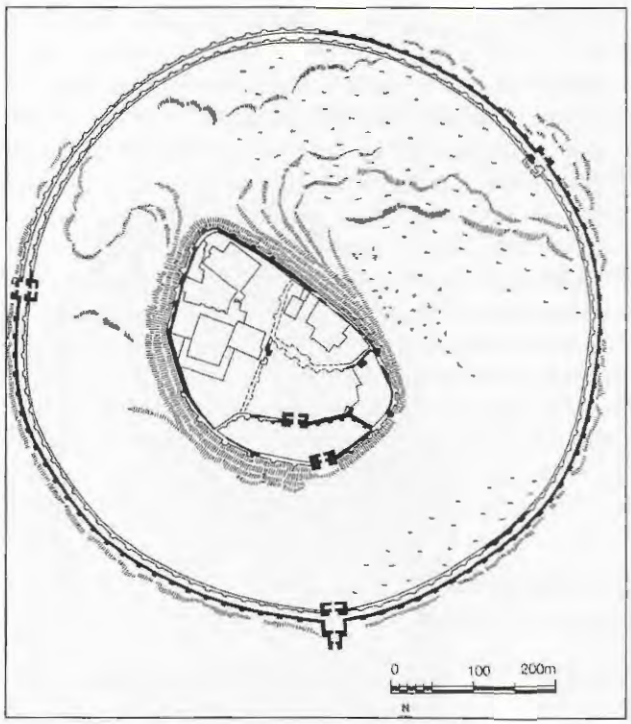

Figura 19. *Planta esquemática de la ciudad de Zinchirli, la antigua Sam'al (siglo X a.C.).*

ra de la tradición hitita, Karkemish, donde se construyó una muralla que combinaba los lienzos rectos empleados en otras ciudades luvio-arameas, con los semicirculares.

Pero fue en la escultura dónde el arte de los Principados Luvio-Arameos destacó de modo especial, mostrando una gran capacidad creativa. De este modo los escultores dieron forma a un conjunto de imágenes caracterizadas por su sincretismo, en las que es posible distinguir la fusión de influencias hititas, arameas y asirias, así como la presencia de numerosas variantes regionales, propias de la disgregación política que caracterizó a este momento histórico. Como consecuencia, la escultura y el relieve presentarán variaciones notables en cuanto a técnica, estilo, temas y modos de representación en cada una de las ciudades. El relieve arquitectónico, que tanta importancia tuvo en época imperial, fue continuado en estos momentos, en principio sobre la base de desarrollo de sus mismos patrones, como puede apreciarse en los frisos de la ciudad de Malatya, el complejo escultórico más antiguo de esta cultura artística, donde se recurrió a la representación de cortejos procesionales al estilo de los ya comentados, aunque acompañados en esta circunstancia de escenas bélicas y mitológicas, algunas de influencia asiria (Fig. 20). La puerta del León de esta ciudad incorporaba grandes placas de piedra con relieves en las que se representaban escenas de libación ante la divinidad, siguiendo un estilo próximo al del periodo imperial. Asimismo, tanto estos relieves como los de otras ciudades, como Karkemish, mantuvieron la costumbre de representar los nombres de los personajes que aparecían en las escenas, haciendo de este rasgo un factor peculiar de su escultura, continuador de la tradición hitita precedente.

Pero frente a la continuidad mantenida por estos centros, los relieves de la ciudad de Tell Hallaf, mostraron una desviación de la tradición iconográ-

Figura 20. *Detalle de la Puerta del León de la ciudad de Malatya (piedra caliza, siglo XII a.C., Museo de Ankara).*

fica. Con una ejecución bastante tosca se representaban en este caso animales reales y fantásticos, en ocasiones compuestos por la mezcla de diferentes especies, que presentaban grandes puntos de contacto con la iconografía animalística de raigambre mesopotámica (Fig. 21). Uno de los temas más originales de este contexto será el de la orquesta de animales, donde aparece un león tañendo una cítara, que no puede dejar de recordarnos a las arpas del Cementario Real de Ur, en Sumer.

Figura 21. *Relieve con cabras rampantes enfrentadas en torno al árbol de la vida (Basalto, Tell Halaf, siglo IX a.C., Museo de Berlín).*

También en Karkemish los escultores dedicaron escenas a temas animalísticos, con ortostatos en los que aparecían figuras fantásticas a las que se atribuía un poder apotropáico, protector del lugar en que se hallaban (Fig. 22). Este tipo de figuras, que podían

Figura 22. *Relieve realizado en basalto de esfinge alada con cabeza de león, procedente del Muro del Heraldo de Karkemish (siglo X a.C., Museo de Ankara).*

ser también de temática mitológica o ceremonial, presidía las puertas de las ciudades. La *Quimera bicéfala del Muro del Heraldo* de esta ciudad constituye un buen ejemplo.

Junto a estas realizaciones la escultura de este periodo realizó una importante aportación, consistente en la creación de un modelo de escultura exenta que hasta entonces no se había trabajado. Consistía en la figura de un personaje representado en bulto redondo, que se apoyaba sobre una basa compuesta por figuras de animales (Fig. 23). Estas obras se emplearon a modo de columnas para los pórticos, formando en ocasiones parte del *bit-hilani*. En ellas se ha querido ver un precedente de los pórticos escultóricos que decoraron con posterioridad los edificios griegos, difundiéndose su influjo por occidente y llegando al arte ibérico (Fig. 24).

Figura 23. *Estatua colosal procedente de Zinchirli, que muestra a un rey sobre una basa, en la cual aparecen unos leones sujetos por un domador de fieras (Basalto, siglo IX a.C., Museo de Estambul).*

Figura 24. *Basas de columnas con representaciones de esfinges aladas (basalto, 730 a.C. Museo de Estambul).*

Tema 13

EL MEDITERRÁNEO ORIENTAL: EL ARTE DE SIRIOS, FENICIOS Y PALESTINOS

Consuelo Gómez López

Esquema de contenidos

Introducción histórica
1. Sirios, fenicios y palestinos en el Levante Asiático
2. Ebla y la arquitectura de los palacios sirios: El *bit-hilani*
3. Los templos *in antis* de la arquitectura siria
4. Arquitectura en el país de Canaam: El Templo de Salomón
5. El mundo de las imágenes en el Mediterráneo Oriental
   5.1. La escultura siria: Las estatuas reales y la escultura funeraria. El relieve: Las pilas lustrales y las estelas
   5.2. Sarcófagos y estelas en el País de Canaam
6. Los objetos suntuarios
   6.1. Metalurgia, orfebrería y joyería
   6.2. Marfiles de Siria y Fenicia

Introducción histórica

Como el arte hitita, estudiado en el tema precedente, también el realizado por sirios, fenicios y palestinos desde el Levante Asiático, constituye un elemento clave para poder comprender la historia del arte en la Antigüedad. Especialmente porque todos ellos se convirtieron en centros de creación y difusión de influencias artísticas entre el Mediterráneo y el Próximo Oriente. En este sentido, resulta imprescindible conocer el estudio de las aportaciones artísticas que fueron realizadas por los pueblos que habitaron la costa sirio-palestina, o lo que es lo mismo, la franja de terreno que discurre a orillas del Mediterráneo oriental, entre las actuales Siria y Jordania. A este objetivo concreto se dedican los contenidos de este tema.

Su conocimiento se plantea en este caso desde una premisa: La del papel que desempeñó la privilegiada posición geoestratégica de este ámbito en la producción artística de los pueblos que le ocuparon. Su ubicación en lo que podríamos denominar como "una zona estratégica de tránsito" entre Mesopotamia, Anatolia, Egipto y el Mar Egeo, convirtieron a este espacio en un continuo ir y venir de pueblos y, por ende, en lugar de intercambio de influencias comerciales, culturales y artísticas. El impacto de estas circunstancias sobre su arte fue definitivo. Todos estos pueblos dejaron en él su impronta, aunque ninguno de ellos intentó, a diferencia de otros ámbitos de Mesopotámica y el Próximo Oriente, imponer su hegemonía. Estas circunstancias, sin duda interesantes, presentan una cara oscura, pues añaden al estudio de este tema una dificultad: La de diferenciar las obras realizadas por cada uno de los pueblos que habitaron la costa sirio-palestina, pues verdaderamente el hecho de que los sirios, fenicios y palestinos compartiesen las mismas fuentes de inspiración y las mismas influencias, creo un arte tan similar a veces que resulta casi imposible de diferenciar, especialmente en el campo de las artes figurativas y de los objetos suntuarios. Esta consideración debe ser tenida en cuenta a la hora de afrontar el estudio de este tema.

Dicha labor se plantea desde un recorrido por la producción artística de Siria y del País de Canaam –que incluye a Fenicia y Palestina– a partir de sus aportaciones más relevantes a la historia del arte de Próximo Oriente en la Antigüedad. Este recorrido se ha realizado desde la previa selección y valoración de aquellas creaciones que fueron originales y ejercieron a su vez su influencia sobre otros espacios, tanto del Próximo Oriente como del Mediterráneo. Se plantea así el estudio de las aportaciones que realizaron los sirios a la tipología de palacio oriental, mediante la incorporación del *bit-hilani*, una estructura con evidentes puntos de contacto con el mundo artístico anatólico y cretense. Asimismo, se abordan las novedades incorporadas desde el ámbito sirio-palestino a la arquitectura religiosa, mediante la creación de una estructura de templo *in antis* que tuvo su capítulo más emblemático en el País de Canaam con la construcción del Templo de Salomón.

Desde este mismo criterio este tema aborda los contenidos dedicados al conocimiento y comprensión de las artes figurativas de este ámbito. Las originales aportaciones realizadas en el terreno de la escultura funeraria o del relieve constituyen, en este sentido, sus capítulos más relevantes. Su estudio deberá partir de la consideración de la capacidad que sirios, fenicios y palestinos demostraron para asimilar los influjos de los pueblos que transitaron por su espacio, otorgándoles al tiempo un sello propio. Será asimismo importante entender el influjo que la actividad comercial de estas culturas tuvo sobre su propia producción artística, especialmente sobre la fabricación de pequeños objetos de lujo.

1. Sirios, fenicios y palestinos en el Levante asiático

Por lo que se refiere a Siria, merece la pena destacar cómo durante la Antigüedad comprendió una región caracterizada por su diversidad. Se configuraba como una franja costera a orillas del Mediterráneo Oriental, que se extendía por el este hacia los ríos Tigris y Éufrates y estaba limitada hacia el sur por el país de Canaam. Este espacio, que acogió durante el III milenio a.C. a población mayoritariamente semita, se configuró durante los dos milenios siguientes como un compendio de pequeños reinos sometidos con frecuencia ante el poder de estados más fuertes, careciendo de la unidad que había caracterizado a otras grandes potencias de Mesopotamia y del Próximo Oriente.

Los descubrimientos por parte de la arqueología de la ciudad de Ugarit (Ras Shamra), de Tell Atchana (la antigua Alalakh del II milenio a.C.), y de Tell Mardikh (identificada posteriormente con la tan buscada ciudad de Ebla), situada en una colina a unos sesenta kilómetros al sur de Aleppo, en la meseta interior, permitieron constatar el surgimiento del fenómeno urbano de la zona en el III milenio a.C. En ella se producirían durante el II milenio a.C. importantes acontecimientos que marcaron con sus diferencias el devenir histórico y artístico de sus ámbitos norte y sur.

El primero de estos ellos quedó unificado políticamente bajo el dominio del reino de Yamkhad, que tenía su capital en Aleppo, hasta que en el siglo XVII a.C. los hititas controlaron la zona y terminaron con el proceso de urbanización surgido en el milenio anterior. A partir del siglo XVII a.C. esta zona se unifica en un reino conocido como Mitanni, que mantuvo su hegemonía hasta el siglo XIII a.C. Alalakh y Nuzzi fueron sus principales ciudades, al margen de su capital, Washshukkanni, que aun no ha sido encontrada. El sur siguió un proceso totalmente diferente. En él se produjo un interesante influjo egipcio que determinó la asimilación de rasgos de la cultura nilótica. La ciudad de Biblos, por ejemplo, mantuvo intensas relaciones comerciales y políticas con Egipto, que tuvieron un reflejo directo en su arquitectura funeraria y en fabricación de productos de artesanía, pues los gobernantes locales sirios consiguieron hacerse con gran número de obras de arte de procedencia egipcia y, asimismo, los sirios consiguieron dejar su impronta sobre el norte de Egipto durante la fase conocida como de "dominio hicso", aprovechando la coyuntural decadencia del poder egipcio del II Periodo Internedio, que sería revertida durante el Imperio Nuevo.

Junto a Siria, la antigua Fenicia ocupó en la Antigüedad una posición envidiable, abierta por un lado al influjo directo del Egeo y el Mare Nostrum y por otro al de Asia Menor. Comprendía una estrecha franja costera a orillas del Mediterráneo, que en términos generales se corresponde con el actúal país del Líbano. Al norte limitaba con Siria y al sur, con Palestina. Desde dicho territorio los fenicios protagonizaron durante el I milenio a.C. dos hechos fundamentales para la historia de la cultura occidental: El desarrollo de la escritura

alfabética y el establecimiento de un eje que vinculaba los dos extremos del Mediterráneo, poniendo en contacto a este ámbito con las civilizaciones antiguas. Desde su actividad como marinos y comerciantes, los fenicios se convirtieron en difusores de la cultura y el arte de oriente, primero desde sus propias costas asiáticas y, posteriormente, desde enclaves como Chipre, que se convirtieron en centros fundamentales de intercambio de materias primas y objetos manufacturados.

A diferencia de otros pueblos del Próximo Oriente los fenicios no constituyeron un estado unificado, sino una confederación de ciudades costeras, libres y soberanas, gobernadas cada una de ellas por un rey. Estas ciudades estaban vinculadas por intereses comerciales e industriales, y su área de influencia se extendió desde la costa anterior de Asia Menor por todo el Mediterráneo, constituyendo un sistema de factorías o núcleos comerciales, que poblaban las costas de Asia Menor, Sicilia, Grecia, África y la Península Ibérica. A través de ellas los fenicios difundieron el gusto orientalizante y un modo particular de entender el arte, basado en la adaptación de las tradiciones asiáticas y egipcias a su entorno, a sus propios gustos y necesidades. Su expansión se inició en el II milenio a.C., alcanzando su momento álgido durante el I milenio a.C., tras la invasión de los pueblos del mar y el declive de la cultura cretomicénica. Fue entonces cuando florecieron sus ciudades más importantes: Sidón, Tiro y Biblos. En Oriente los fenicios mantuvieron su poder hasta el 332 a.C., cuando Alejandro Magno tomó la ciudad de Tiro. En Occidente, sin embargo, su influencia se mantuvo hasta algo después, concretamente hasta que Roma saqueó la ciudad de Cartago en el 146 a.C. A partir de entonces la Fenicia oriental quedó incorporada al mundo griego, y la occidental al romano. Durante este tiempo la ciudad de Tiro fue, dentro del ámbito asiático, la ciudad principal, mientras Biblos, Sidón y el resto quedaban, a pesar de su gran importancia, en un segundo plano.

Los habitantes de las ciudades fenicias eran cananeos, es decir, habitantes del espacio que en la Biblia se denominó el país de Canaam, el cual comprendía los territorios de Fenicia y Palestina, el espacio que los babilonios denominaron Amurru. Sus gentes formaban parte del grupo de los llamados semitas occidentales y han pasado a la historia con el nombre de fenicios o púnicos.

2. Ebla y la arquitectura de los palacios sirios. El *bit-hilani*

El arte sirio estuvo representado en el II milenio a.C. por la ciudad de Ebla, cuyo dominio llegó a extenderse por un amplio territorio, configurándose como un estado que comprendía un numero considerable de habitantes. Fue uno de los más importantes centros urbanos del III milenio a.C., desde el que los sirios ejercieron su dominio cultural, político y artístico, rivalizando con ciudades como

Mari, cuyo primer desarrollo tuvo lugar por las mismas fechas, aunque alcanzó su etapa de mayor esplendor con posterioridad. Su prosperidad y éxito tuvieron mucho que ver con su situación geográfica y sus condiciones naturales. Éstas eran favorables para la práctica de la agricultura y de la ganadería. Pero además, la situación de la ciudad, próxima a los centros de extracción de metales y madera, permitieron que Ebla desempeñase un importante papel en la comercialización de dichos materiales y en su proceso de fabricación. Como consecuencia, la ciudad se convirtió durante el III milenio a.C. en un importante centro comercial, que servía de enlace entre la costa mediterránea y el interior (Fig. 1). A través de Biblos estableció contacto con Egipto, y consiguió hacerse con el monopolio del comercio de lapislázuli. Posteriormente, esta preeminencia sería sustituía por la de otros centros, con los que Siria conseguiría demostrar su importancia artística, introduciendo novedades que serían luego transmitidas a otros lugares. Entre estas ciudades figuraban Karkemish, Qatna o Alalakh.

Figura 1. *Vista del fuerte occidental de la ciudad de Ebla (h. 1800-1600 a.C.).*

En su primera fase la ciudad de Ebla alcanzó ya un importante grado de desarrollo arquitectónico y urbanístico, del que dio muestra su construcción más relevante, el denominado *Palacio G* (h. 2400-2300 a.C), el cual ha sido considerado como la primera muestra de la arquitectura monumental siria (Fig. 2). La construcción fue realizada con gruesos muros de adobe sobre cimientos de piedra, a partir de una técnica constructiva característica de la arquitectura siria que sería luego adoptada por la cultura hitita. Se dividía en un sector residencial, otro administrativo y un tercero que combinaba ambas funciones, incorporando como novedad el modo en el que se resolvía su sis-

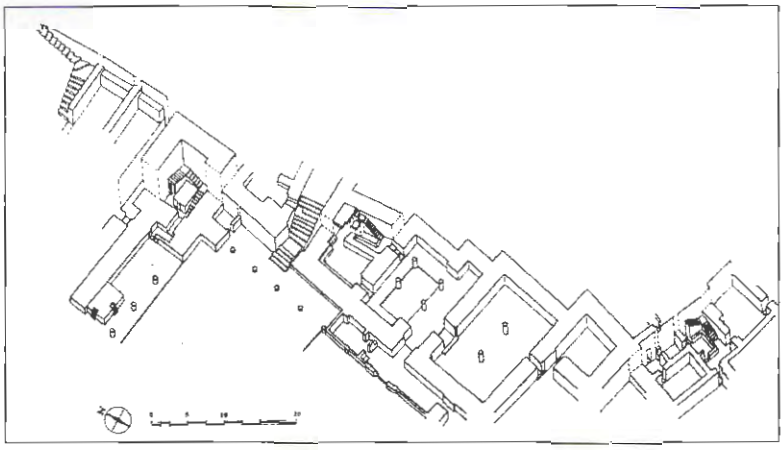

Figura 2. *Planta del Palacio Real G de Ebla (h. 2400-2300 a.C.).*

tema de acceso, disponiendo un pórtico con cuatro columnas hasta entonces nunca empleado en la arquitectura mesopotámica, que mostraba una concepción del espacio arquitectónico también nuevo, mucho más abierto y flexible. A este espacio se abría una escalera de cuatro tramos desde la que se daba acceso a las diferentes estancias superiores del palacio. Además, desde este mismo pórtico de entrada se podía acceder a un gran patio, denominado "Patio de las Audiencias", configurado como si fuese la plaza porticada de una gran ciudad, cuya función era, al parecer, la de espacio de encuentro entre el monarca y de toda su corte con el pueblo.

Con estas características el conjunto, contemporáneo de los palacios acadios, presentaba con respecto a éstos grandes diferencias en su diseño y organización. Éstos eran en parte el resultado de una consideración de la Monarquía menos rígida que la de acadios, babilónicos, asirios o persas, que presentaba al rey como un simple administrador de los asuntos comerciales, tal y como parece derivarse de la integración de la sala de audiencias en el sector administrativo del palacio. Además, a través del conjunto se establecía una diferencia fundamental con la tipología de palacio desarrollado en tierras de Mesopotamia, donde el patio tenía una función eminentemente distribuidora, correspondiendo el lugar de audiencias y recepción al salón del trono. La envergadura del conjunto y su decoración dejaban constancia, sin embargo, de la importancia de ese poder monárquico. Así, la fachada exterior del salón del trono se decoró con un desfile de funcionarios que se dirigían hacia el rey, representado en una escala mayor, siguiendo los patrones de representación propios de la mentalidad que inspiraba la plástica oriental.

Con estos rasgos fueron edificados la mayoría de los palacios sirios del II milenio a.C. Sin embargo, la gran aportación siria a la arquitectura palacial fue el *bit-hilani*, al que ya se ha hecho alusión al abordar la arquitectura asiria

e hitita. Consistía, como ya se ha comentado, en un pórtico columnado cuyos soportes se configuraban a veces con basas en forma de escultura, el cual era seguido de una larga sala de recepción paralela a la fachada del palacio, a partir de la cual se ubicaban diversas estancias, dedicadas normalmente a un uso residencial, existiendo en uno de sus lados una escalera que conducía al piso

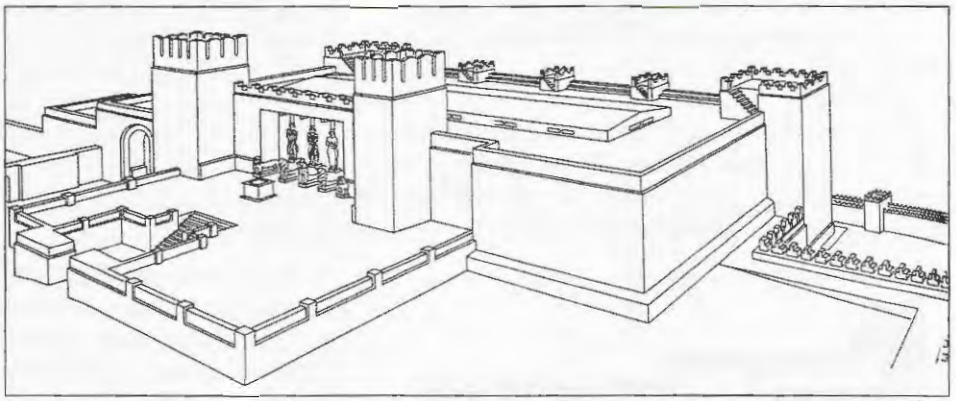

Figura 3. *Reconstrucción gráfica del palacio occidental de Tell Hallaf, en Kapara (siglo IX a.C.).*

superior (Fig. 3). Esta estructura fue muy empleada en los palacios del norte de Siria y de Anatolia durante el I milenio a.C., presentando importantes puntos de contacto con estructuras similares utilizadas en la arquitectura prehelénica. Hoy día parece aceptarse que sus primeros ejemplos aparecieron en Siria durante el II milenio a.C., vinculados concretamente a la ciudad de Alalakh, uno de los núcleos urbanos que sustituyó a Ebla tras su declive como principal centro cultural y político. En Alalakh se construyeron los *palacios de Yarim-Lin* (h. 1700 a.C.) y de *Niqmepa* (h. 1450 a.C.), cuya importancia fundamental reside en constituir los eslabones

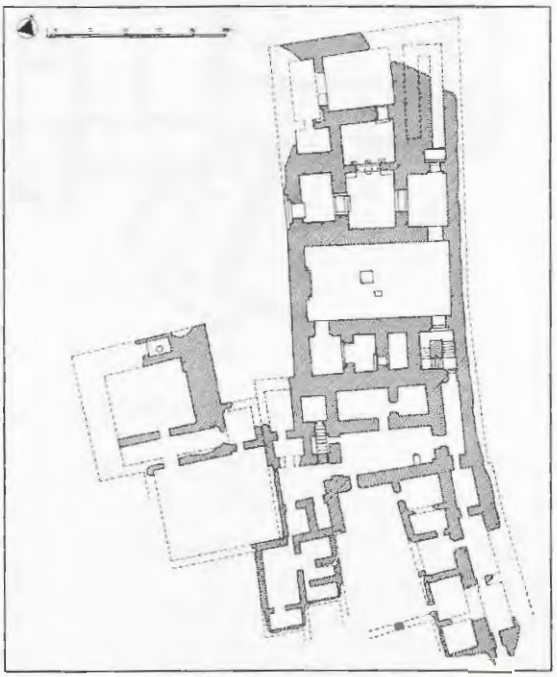

Figura 4. *Planta del palacio de Yarim-Lin de Alalakh (h. 1750-1650 a.C.).*

de una cadena evolutiva que conducía directamente a la configuración arquitectónica del *bit-hilani*.

El *palacio de Yarim-Lin* tenía una disposición original (Fig. 4). Parecía una vivienda ampliada con estancias agrupadas en torno a un patio rectangular ubicado en el centro, que dividía claramente el conjunto en dos sectores, uno dedicado a las funciones políticas de la monarquía, y otro doméstico. Pero lo interesante es que por primera vez las estancias de este palacio fueron decoradas con ortostatos de basalto al estilo de los empleados con posterioridad en la arquitectura asiria del I milenio a.C., así como en edificios hititas y persas. A su vez, en el sector norte de este palacio se dispuso una sala, probablemente de audiencias, a la que se accedía a través de un gran pórtico sostenido por cuatro pilares de madera, seguida de otra sala con una columna en el centro, siguiendo una disposición que prefiguraba el *bit-hilani* de los palacios del I milenio a.C.

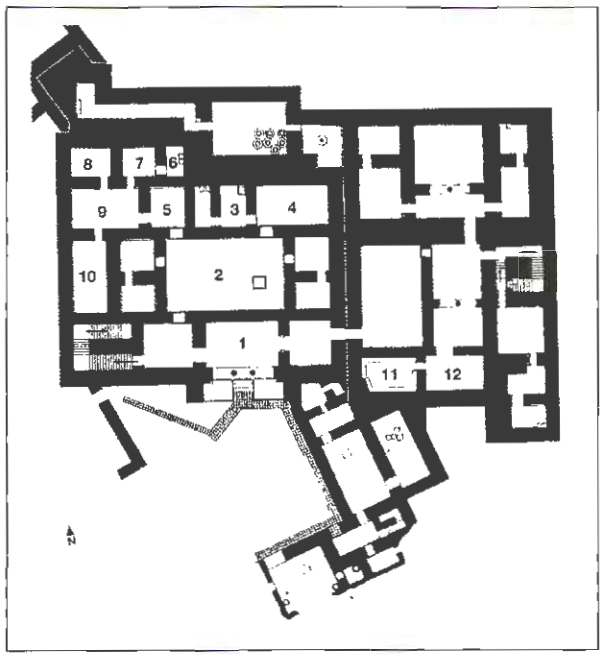

Figura 5. *Planta del Palacio de Niqmepa (h. el 1450 a.C.).*

El *palacio de Niqmepa*, por otra parte, fue realizado con una disposición asimétrica y abierta que la diferenciaba de los palacios mesopotámicos y que fue muy característica de los palacios sirios del II milenio a.C. (Fig. 5). Su tendencia fue recogida por los arquitectos que construyeron los grandes conjuntos palaciales de Ugarit, una de las ciudades más importantes de Siria, que se convirtió en un importante centro portuario desde el que se mantuvieron contactos intensos con Egipto y Creta (Fig. 6). En su construcción los arquitectos sirios introdujeron como singularidad la construcción de una sala de audiencias muy diferente a las de los palacios mesopotámicos, pues estaba muy compartimentada y se dividía en otras seis salas más pequeñas. Contaba, además, con una sala precedida de escalinata con una escalera lateral, que se ha considerado también un eslabón en la evolución hacia la configuración del *bit-hilani*.

A través de estos dos palacios quedó configurada la estructura del *bit-hilani*, cuyos rasgos asumió, como hemos tenido oportunidad de comprobar, la

arquitectura hitita imperial del II milenio a.C. Durante mucho tiempo se consideró incluso que el origen de esta estructura era propia de la arquitectura hitita, si bien hoy sabemos con seguridad que su origen procede de Siria, quedando consagrado en los palacios del norte de este ámbito durante el I milenio a.C., tal y como se puede observar en los de ciudades como Tell Tayanat, Zinchirli, Sakchegözü, Karkemish y Kapara. Como ya se ha indicado, fue en el norte de Siria, territorio de desarrollo de los "Reinos Luvio-arameos", donde el *bit-hilani* adquirió su plena configuración, siendo frecuente el empleo de columnas en las que arquitectura y escultura se fundían, dando lugar a soportes con formas escultóricas que reproducían figuras animales y humanas. Hoy día esta estructura sigue siendo objeto de estudio por parte de los historiadores, que intentan concretar las variantes que presentó esta tipología en los palacios sirios, hititas y asirios y el porqué de las mismas, debatiendo acerca de si el modelo se difundió por estas zonas a partir de la arquitectura siria o si su aparición en cada una de ellas se debió a la existencia de un substrato arquitectónico común.

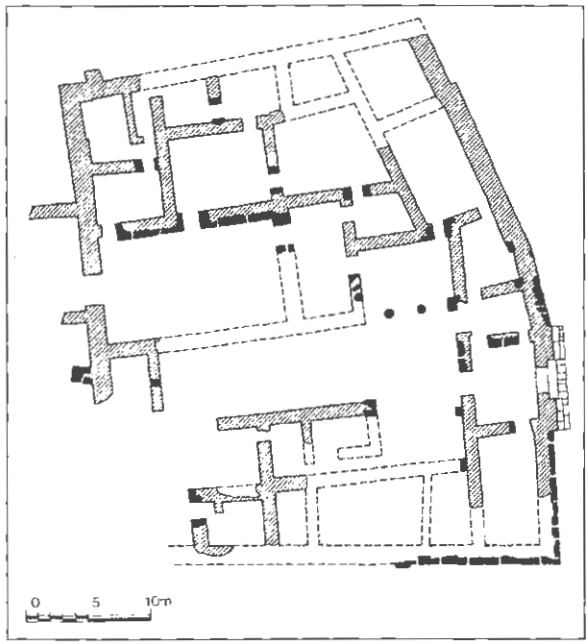

Figura 6. *Planta del Palacio norte de Ugarit (siglo XIII a.C.).*

3. Los templos *in antis* de la arquitectura siria

Los arquitectos sirios construyeron en la ciudad de Ebla un conjunto de templos con los que introdujeron importantes novedades en el panorama de la arquitectura religiosa de Mesopotamia y el Próximo Oriente. El primer ejemplo destacable corresponde al templo que se construyó en la ciudad a comienzos del II milenio a.C., dedicado a la diosa Ishtar. Era una construcción sencilla, de planta rectangular, edificada según los usos de la arquitectura siria con gruesos muros de adobe sobre un zócalo de piedra, en cuyo interior las estancias se distribuían en torno a un eje longitudinal, contando únicamente con un vestíbulo y una *cella*, en la que se ubicaba el nicho para la estatua del dios. El acceso al templo de

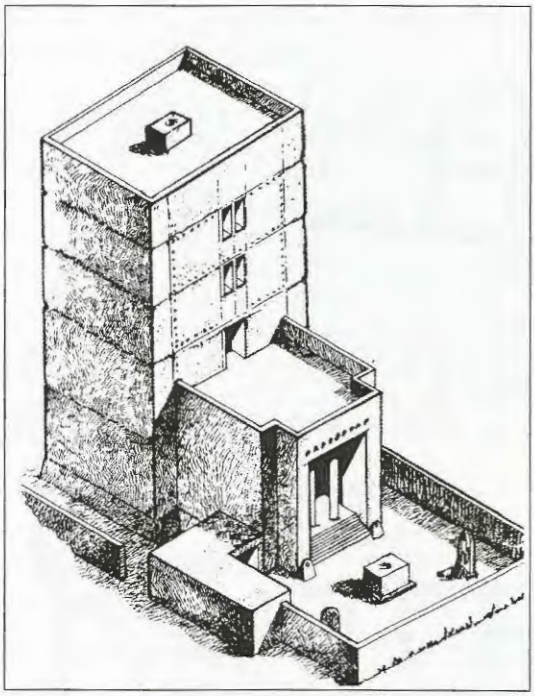

Figura 7. *Reconstrucción del Templo de Baal (Ugarit).*

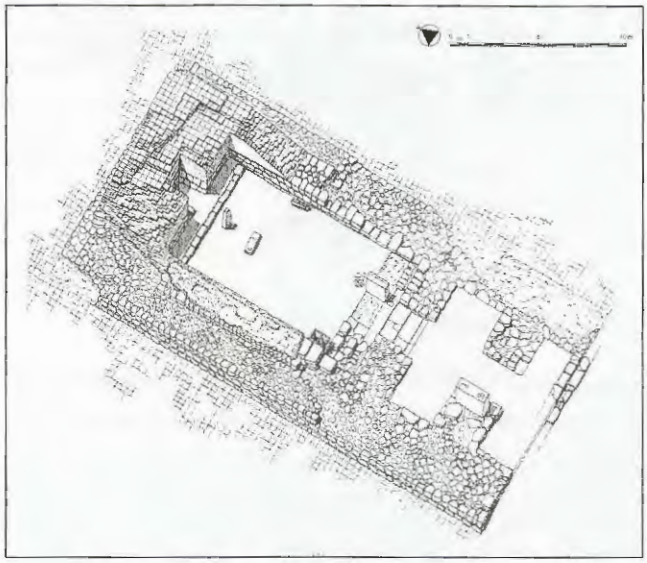

Figura 8. *Vista axonométrica del Templo D de la ciudad de Ebla, situado en la acrópolis de la ciudad (h. 1600 a.C.).*

Ishtar se realizaba mediante un pórtico con dos columnas adosadas a los muros de la entrada principal *(in antis)*, siguiendo una estructura que gozaría de gran aceptación en los templos fenicios y hebreos del I milenio a.C. El pórtico *in antis* se convirtió en una estructura fija de los templos sirios, también aplicada a otra tipología del II milenio a.C., la de los templos en forma de torre de varios pisos, de la que dejaron constancia los de *Baal y Dagan* (Fig. 7), construidos en la ciudad de Ugarit, a finales del II milenio a.C., así como el realizado en la también siria ciudad de Alalakh. En todos ellos el acceso se realizaba a través de pórticos *in antis*, desde los que se llegaba a una pequeña cámara a partir de la cual se ascendía a la torre, siguiendo una disposición que, al parecer, tenía una justificación religiosa, basada en la costumbre ya documentada en la Siria del III milenio a.C., de celebrar ceremonias sobre una terraza o superficie elevada.

Siguiendo estos patrones fue también construido en la ciudad de Ebla el denominado *Templo D*, configurado en esta ocasión con una planta rectangular, de disposición longitudinal, organizada en torno a un vestíbulo, una *antecella* y una *cella*, determinando una estructura tripar-

tita que se mantendría durante el I milenio y que, a juicio de algunos autores, constituiría el precedente del célebre *Templo de Salomón* de la ciudad de Jerusalén, conocido a través de la Biblia (Fig. 8).

4. Arquitectura en el País de Canaam. El templo de Salomón

Se sabe que los fenicios rendían culto a los dioses de su panteón en muy diversos lugares: Santuarios naturales, cuevas, aras al aire libre, y también templos. Sin embargo no ha llegado hasta nosotros ningún templo debidamente conservado, por lo que la reconstrucción de su configuración se ha basado hasta la fecha en los datos aportados por la arqueología, en las fuentes literarias y en las representaciones de templos halladas en monedas romanas pertenecientes a ciudades fenicias, así como en el hallazgo en Chipre de un modelo de templo realizado en terracota perteneciente al siglo VI a.C; y en la construcción por parte de arquitectos fenicios del templo hebreo de Jerusalén.

Todas estas fuentes han permitido a los investigadores realizar una reconstrucción hipotética de la estructura del templo semita de origen fenicio, el cual estaría constituido por una estructura de planta rectangular, organizada en torno a un eje longitudinal, cuyo acceso se realizaba a través de un pórtico precedido por dos columnas. A este tipo de estructura se refería Heródoto cuando hablaba de las dos resplandecientes columnas de oro y esmeralda que flanqueaban la entrada de uno de los templos construidos en la ciudad de Tiro. Hacía con ello alusión a esa disposición de pórtico *in antis* que también había sido incorporada a la estructura de los templos de la arquitectura siria, cuya imagen fue reproducida en algunas monedas con representación de templos de la ciudad de Biblos. Sobre dicha estructura básica los estudios arqueológicos han revelado la existencia de templos de mayor complejidad, constituidos generalmente por una estructura longitudinal similar a la de los templos sirios, en torno a la cual se disponían una *cella*, una *antecella* y algún patio. Sería tremendamente laborioso realizar un recorrido por los numerosos templos edificados en las diversas ciudades fenicias de oriente y occidente, pero en líneas generales podemos decir que ésta fue su estructura típica, seguida en sus templos más representativos. Entre ellos figuraba el de la diosa Astarté, construido en la ciudad de Kition (Chipre), en el siglo IX a.C. En este caso concreto el modelo adoptaba la forma de un gran edificio de 34 por 22 metros, dividido en tres naves separadas por dobles columnas, que sostenían una techumbre de madera, cuyo acceso se hacía a través de un propileo que daba a un gran patio, siguiendo una estructura prácticamente idéntica, a juicio de los investigadores, al bíblico *Templo de Salomón* (Figs. 9 y 10).

El *Templo de Salomón* fue construido en el siglo X a.C. en la ciudad de Jerusalén, ubicada en territorio de Palestina, al sur del país de Canaam, la tie-

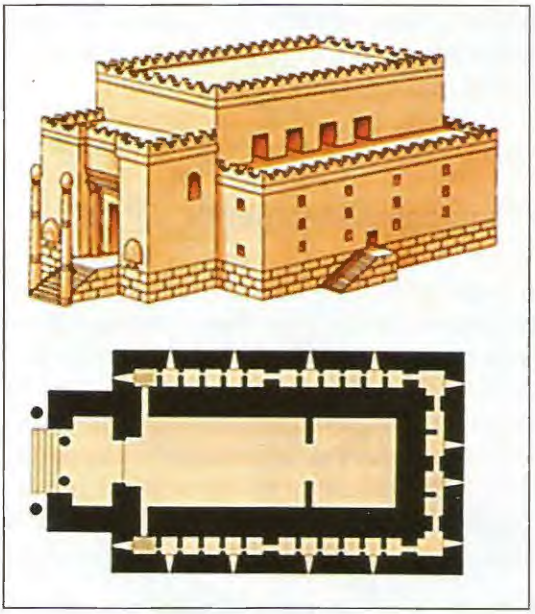

Figura 9. *Reconstrucción hipotética y planta del Templo de Jerusalén.*

rra prometida a los israelitas por Yaveth. Este espacio venía siendo ocupado desde hacía tiempo por los hebreos, que consiguieron controlar la zona y fundar un reino gobernado por una poderosa monarquía que vivió sus momentos de máximo esplendor en el siglo X a.C., con reyes como David, Saúl y Salomón, hasta que la falta de unidad de las diferentes tribus acabó por provocar una ruptura política que daría lugar a la formación de dos nuevos reinos: Israel, al norte, y Judá, al sur. La consideración, discutida durante largo tiempo, de que el *Templo de Salomón* fue construido por arquitectos fenicios que Hiram de Tiro, suegro de Salomón, puso a disposición de éste, ha llevado a considerar su estructura como modelo de la arquitectura religiosa de este pueblo, a pesar de que su ejecución se llevase a cabo al margen del marco concreto del ámbito de influencia fenicia. El análisis de las características de este templo se convierte, por este motivo, en una fuente imprescindible para conocer la tipología de templo propia de este pueblo.

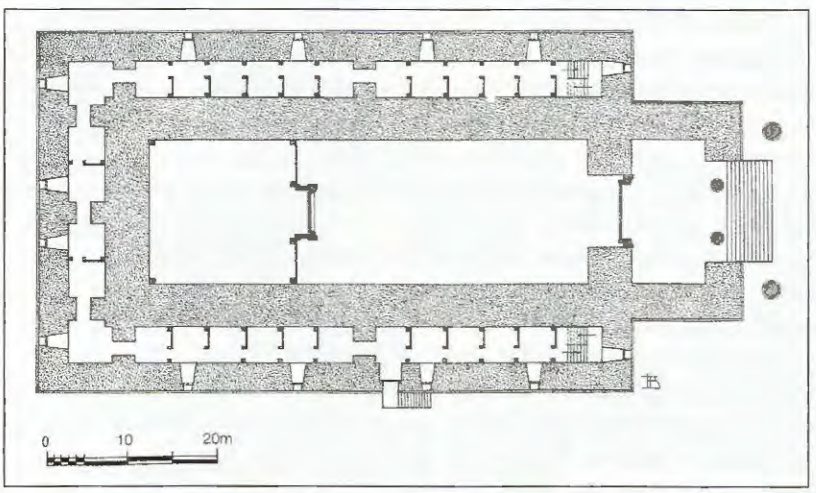

Figura 10. *Planta del Templo de Salomón, en Jerusalén (siglo X a.C).*

El proceso de construcción del templo, así como su significado, se encuentra descrito en la Biblia, de donde proceden la mayor parte de los datos para su reconstrucción, amén de la descripción que hiciera del mismo el autor latino Flavio Josefo. Las dos descripciones que ofrece el texto sagrado son difíciles de interpretar, pero de ellas podemos deducir que el templo seguía en lo substancial la tipología de los templos sirios y fenicios. Constaba de una estructura rectangular, larga y estrecha, orientada en dirección este-oeste, que se dividía en tres partes: El vestíbulo o *ulam*, en el que se hallaba el llamado "mar de bronce", un gran pilón lleno de agua destinada a las abluciones rituales, la sala de culto o *hekal*, con diversos altares para sacrificios, y el *sancta-sanctorum* o *debir*, en el que se guardaba el Arca de la Alianza y al que solo tenía acceso el sumo sacerdote. Además, el templo contaba con una entrada flanqueada por dos columnas, al estilo de los templos sirios y fenicios ya comentados, y con algunas otras estancias secundarias. En su construcción se empleó la piedra dorada de Judea, que hoy día sigue empleándose en Jerusalén, así como los cedros del Líbano. Al parecer todo el templo estaba profusamente decorado con figuras aladas, palmeras y guirnaldas, así como con capiteles de forma de lirio del llamado "protojónico". Con el tiempo esta estructura básica fue modificada, ampliada y transformada por los sucesivos monarcas de Israel, si bien su significado simbólico pervivió en el tiempo, permaneciendo como referente para buena parte de la arquitectura religiosa occidental de la Era Cristiana.

El Templo de Salomón se convirtió en símbolo de la civilización hebrea y de sus creeencias religiosas, así como en la obra más destacada de su arquitectura. Fue edificado en Jerusalén, ciudad que se convirtió con David en el centro político y religioso de Israel. En esta ciudad se había levantado un altar en honor de Yaveth y a ella se había trasladado el Arca de la Alianza que contenía las Tablas de la Ley, símbolo de la presencia de Dios ante su pueblo, lo que otorgaba a la monarquía que lo había hecho posible una superioridad indiscutible frente a las diferentes tribus de Israel. Estos acontecimientos sentarían las bases para la futura construcción del gran templo que mandó erigir Salomón en el 950 a.C.

5. El mundo de las imágenes en el Mediterráneo Oriental

5.1. *La escultura siria*

5.1.1. *El relieve: Las pilas lustrales y las estelas*

Los escultores sirios trabajaron en relieve dos tipos de piezas: Las pilas lustrales y las estelas. Las primeras, halladas en los templos, tenías sus laterales talladas con escenas rituales, entre ellas la del banquete sagrado. Era fre-

cuente encontrar en las mismas una iconografía propia de la cultura siria, que en ocasiones se mezclaba con motivos propios del mundo mesopotámico, relativos casi siempre a la representación del mundo mítico de los animales o a la figura también mítica del héroe con cabeza de león. Por su parte, las estelas solían presentar sus cuatro caras talladas con escenas rituales y simbólicas en las que aparecían los dioses propios del panteón mesopotámico.

La Estela de Ishtar, de la ciudad de Ebla, era una de esas estelas (Fig. 11). Era una obra pensada para la exaltación de la naturaleza celeste de la diosa Ishtar, así como de su dominio de la fertilidad o de su protección sobre la guerra. En consecuencia, en su representación se dio cabida a toda una serie de animales míticos, mezcla de naturaleza humana y animal o de diversos animales, que era en sí un reflejo del pensamiento mitopoético sirio, entre ellas la esfinge alada y coronada, donde lo mesopotámico se mezclaba con lo egipcio en bajo la interpretación del arte sirio. La estela tenía sus cuatro caras divididas en registros que incluían imágenes rituales y míticas, como la del banquete sagrado, así como escenas cortesanas de carácter ceremonial, realizadas con un relieve muy plano.

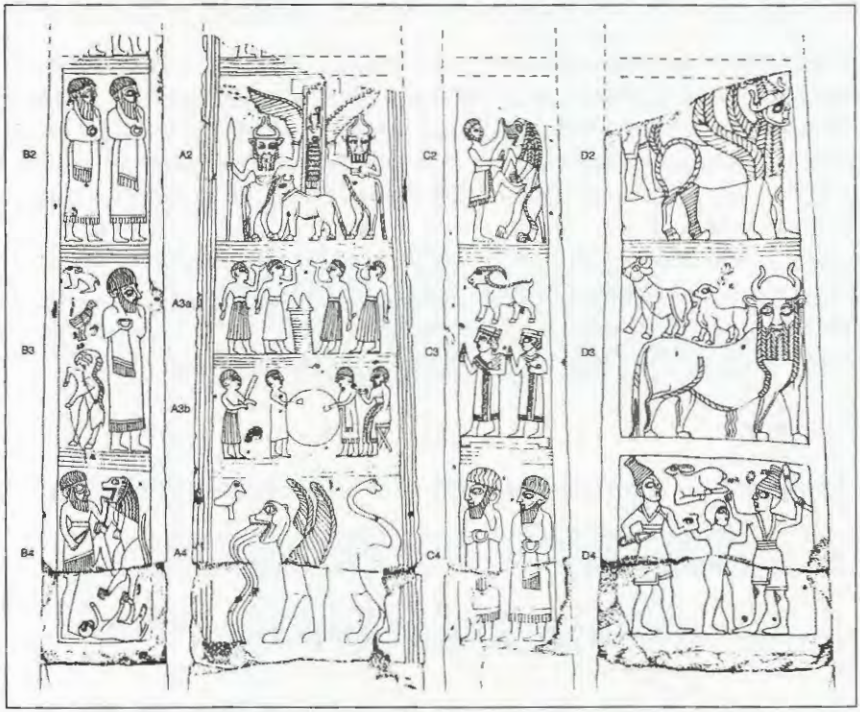

Figura 11. *Reconstrucción gráfica de las cuatro caras de la Estela de Ihstar (Basalto, 1800 a.C. Idib, Museo Arqueológico).*

Al margen de esta obra, las tres estelas encontradas en Ugarit (Ras Shamra), pertenecientes a comienzos del II milenio, han puesto de manifiesto hasta qué punto los artistas sirios fueron sensibles al influjo de Egipto y supieron adaptarlo a la expresión de su propia mentalidad y trasladarlo a su propia producción a través del relieve. Como muestra de ello, en una de estas estelas representaron a un dios meteórico de acuerdo a los principios de la ley de la frontalidad, coronado por una tiara similar a la corona del Alto Egipto y con una vestimenta que mezclaba elementos propios de Siria y de Anatolia, recordándonos incluso al guerrero de la puerta real de Hattusa. La actitud, con la maza en alto, retomaba la pose del faraón victorioso, al tiempo que la esbeltez de la figura y el modelado remitían a la plástica egipcia, aunque el tema de representación fuese plenamente asiático (Fig. 12). En otra de las estelas una divinidad llevaba un cetro al estilo de los dioses egipcios, mientras en la tercera aparecía una diosa envuelta en las alas de un pájaro, al estilo de la diosa Nut del panteón egipcio.

Figura 12. *Estela de Baal (Ugarit. Piedra caliza, siglos XIV-XIII a.C., París. Museo del Louvre).*

5.1.2. *Las estatuas reales*

Como en el relieve, también la escultura siria de bulto redondo se caracterizó por constituirse a partir del sincretismo de influencias egipcias, mesopotámicas, anatólicas y egeas, a partir de las cuales creó unas obras con personalidad propia. Las influencias de la plástica mesopotámica quedó reflejada especialmente en el norte de Siria, donde se realizaron numerosas esculturas reales de bulto redondo de finalidad votiva, cuyos restos han sido hallados en los templos de las ciudades de Ebla, Karkemish, Aleppo o Qatna (Fig. 13).

Las imágenes halladas en el Santuario de Ishtar, de la ciudad de Ebla, estaban realizadas en basalto y respondían a un doble tipo de modelo. En el primero de ellos el rey aparecía sedente, sosteniendo entre sus manos una copa que apoyaba sobre su rodilla (Figs. 14 y 15). En ocasiones estaba acompañado de una segunda estatua que representaba a la reina. En la segunda tipología la figura el rey se encontraba de pie, con sandalias ceremoniales, sobre una base en la aparecían figuras talladas de leones que flanqueaban una representación del monarca entronizado, motivo que ha sido considerado como un precedente de

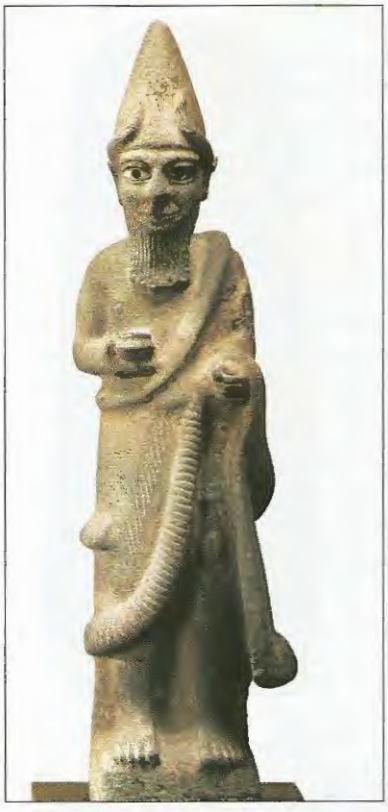

Figura 13. *Estatua de dios sirio (h. siglos XVII-XVI a.C., Museo de Arte de Cleveland).*

Figura 14. *Estatua de sacerdote o de dignatario sedente. (Basalto, siglo XIX a.C., Idib, Museo Arqueológico).*

Figura 15. *Torso de estatua de soberano sentado en el trono con el manto real (Basalto, ciudad de Ebla, 1700 a.C., Idib, Museo Arqueológico).*

las esculturas sirias del I milenio a.C., al estilo de la de Sam'al, donde los leones flanqueaban la imagen de un domador de fieras. La figura del rey respondía en este tipo de escultura siria de los primeros tiempos a un mismo patrón de representación: Volúmenes esquemáticos trabajados mediante formas cúbicas sobre las que se delineaban cuidadosamente los contornos de las figuras y rostro con barba estilizada y terminada en una especie de bucles.

Hacia mediados de siglo Siria pasó a depender de Mitanni y en en el campo de las artes figurativas se dejó sentir el

influjo mesopotamico. La escultura de bulto redondo de este periodo estará representada por la estatua sedente, de finalidad funeraria, del rey *Idrimi de Alalakh* (hacia el 1500 a.C.), de un metro de altura (Fig. 16). Es una pieza de volúmenes cúbicos en la que podemos ver un recuerdo de las esculturas sedentes neosumerias y babilónicas, realizada en caliza blanca en la que los detalles como ojos, cejas, pupilas, etc. fueron realizados mediante piedra negra, consiguiendo resaltar dichos detalles y conferir a la figura una gran viveza. Su cuerpo estaba cubierto por una inscripción en acadio que relataba la vida del gobernante.

Figura 16. *Estatua sedente del rey Idrimi de Alalakh. (Piedra caliza, siglo XV a.C. Londres. Museo Británico).*

5.2. *Sarcófagos y estelas en el País de Canaam*

La escultura fenicia recogió los influjos egipcios y griegos, reinterpretados en unas obras a las que los artistas supieron conferir un carácter propio, demostrando la autonomía del arte fenicio. En un primer momento la plástica fenicia se mostró especialmente sensible a la influencia de los modelos egipcios, que dejaron su impronta en obras como la estatua acéfala y sin pies, realizada en piedra caliza y fechada en torno al siglo VIII a.C., que fue hallada en la ciudad de Tiro. El torso denudo del personaje, su pectoral y su faldellín plisado de carácter claramente egipcizante, así como la representación de su propia actitud, no dejaban lugar a dudas sobre las influencias de los modelos iconográficos egipcios. Algo similar ocurría con el "león echado" de la ciudad de Biblos, que presentaba sus patas delanteras superpuestas al modo de las obras egipcias de los reinados de Amenofis III y de Tutankamón, aunque en este caso la decoración de su cuerpo, realizada a base de rayas paralelas, la posición de su cabeza ladeada y la musculatura del cuerpo, remitían al influjo mesopotámico, concretamente asirio, reinterpretado en este caso por los persas. Se producía así una mezcla de estilos que se convertirá en una de las señas de identidad del arte fenicio.

Con posterioridad la plástica fenicia asumiría la influencia griega; y también aunque en menor medida, la de persas y babilónicos, fabricando pequeñas estatuas de carácter funerario, cultual y votivo, realizadas algunas de ellas en caliza, que han sido halladas en Sidón, Biblos y en otras importantes ciudades de la Fenicia oriental y occidental.

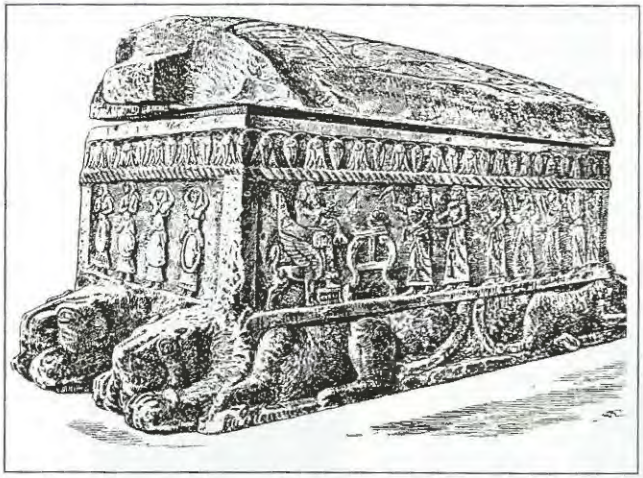

Figura 17. *Sarcófago de Ahiram de Biblos (Piedra caliza, siglos XI-X a.C., Beirut, Museo Nacional).*

Uno de los rasgos de identidad de la plástica fenicia fue la producción de sarcófagos, donde los artistas realizaron un perfecto sincretismo de influjos griegos, egipcios e incluso hititas. El resultado de dicha actividad fueron obras como el *Sarcófago del rey Ahiram de Biblos*, uno de los más antiguos conocidos, datado entre los siglos XI y X a.C., cuya relevancia artística reside en la capacidad que los artífices fenicios demostraron para fusionar la rica inspiración egipcia con su propia tradición artística, reinterpretando con libertad los modelos foráneos para crear una obra original desde el punto de vista iconográfico y compositivo (Figs. 17 y 18).

Figura 18. *Sarcófagos antropoides fenicios (siglo VI a.C., Museo de Estambul).*

Sabemos que los monarcas fenicios acostumbraban a enterrarse en sarcófagos, tradición que aparece documentada desde principios del II milenio a.C. en la ciudad de Biblos. Ya en el siglo XIX a.C., por ejemplo, esta modalidad de enterramiento se empleó para dar supultura al rey Abi Shemu, disponiendo en este caso un sarcófago cuadrado y sin decoración escultórica, es decir, sin excesiva importancia desde el punto de vista artística. El *Sarcófago de Ahiram*, sin embargo, sí mereció el interés de los artistas fenicios, convirtiéndose en una de las obras más singulares de su producción escultórica. Estaba hecho en piedra caliza y adoptaba la forma de un gran palalelepídedo de 2,16 x 1,40 metros que descansaba sobre cuatro leones tumbados, con sus patas

hacia delante, cuyas cabezas redondas sobresalían del cuerpo del sarcófago, mostrando los dientes a través de su boca abierta. El motivo ponía de manifiesto la inspiración en modelos hititas y sirios, de los que adoptaba también la manera, un tanto tosca, en la que habían sido trabajadas dichas figuras.

Bastante tiempo después, durante el siglo VI a.C., los reyes fenicios de la ciudad de Sidón, Tabnit y Echmunazar, emplearon sarcófagos egipcios de basalto negro para su enterramiento. Sentaron con ello las bases para la creación de los sarcófagos "sarcófagos sidonios", fechados en los siglos VI y V a.C., que constituyeron un prototipo específicamente fenicios que se difundió desde la ciudad de Sidón por buena parte de las ciudades fenicias. Se trataba de unas obras de clara inspiración egipcia, similares a los sarcófagos de los faraones, a las que se incorporaron motivos procedentes del arte griego, tallados probablemente por maestros helenos, que se hacían presentes en el tratamiento de los rostros y las manos de los difuntos, tanto hombres como mujeres, pues el cuerpo no se modelaba. Entre este tipo de sarcófagos figuraban los llamados de *Alejandro*, del *Licio*, del *Sátrapa* y de las *Lloronas*.

El relieve: Las estelas

Los fenicios realizaron estelas trabajadas en relieve de gran interés artístico. Una de las más representativas es la *Estela de Arwad* (siglos VII-VI a.C.), la más septemtrional de las ciudades fenicias, donde se presentaba bajo una superficie en forma de tapiz de palmetas fenicias, el bajorrelieve de una esfinge alada, tocada con la doble corona egipcia (Fig. 19). La obra recogía influencias egipcias, fielmente reflejadas en la figura de la esfinge, que habían sido eran adaptadas a una estructura compositiva propiamente fenicia.

Junto a ella, la *Estela de Qadbun* (siglos IX-VIII a.C.), constituye un excelente ejemplo de este tipo de obras. En ella aparecía tallada mediante un relieve tosco y plano la figura de un dios representado al modo egipcio, según los principios la ley de la frontalidad, el cual portaba una lanza en una mano y un símbolo lunar en la otra, apareciendo coronado por una tiara de cuernos que

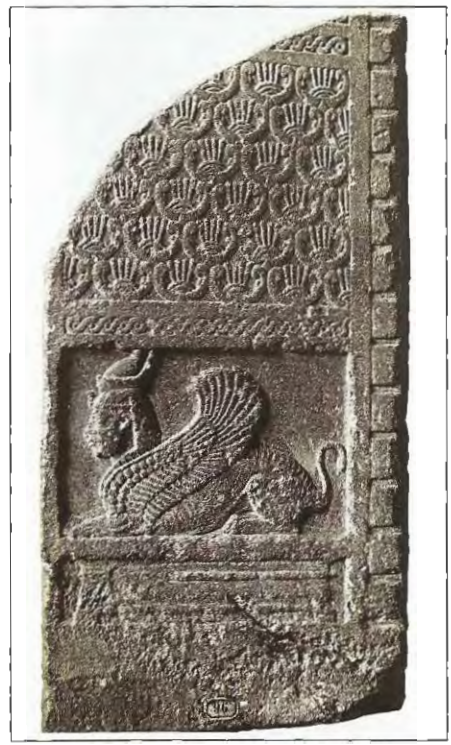

Figura 19. *Estela de Arwad. Relieve decorativo con imagen de una esfinge alada acostada (Piedra caliza, siglos VII-VI a.C., París, Museo del Louvre).*

repetía un modelo iconográfico que había hecho ya su aparición en el arte sirio del II milenio a.C., a partir de una común fuente de inspiración egipcia. De hecho, esta obra presentaba un gran parecido con la *Estela del dios Baal* procedente de Ugarit, del siglo XIII a.C., habiéndose barajado la posibilidad de que su ejecución se debiera a artesanos procedentes de unos mismos talleres. El rey de la *Estela de Qadbun* caminaba sobre un león, siguiendo la moda oriental de representar a los dioses, y algo similar ocurría en la *Estela de Amrit*, fechada en los siglos VI-V a.C., donde se representaba al dios Shadrafa sobre un león en una representación muy similar desde el punto de vista iconográfico a la anteriormente indicada. En este caso el rey sotenía en alto un león de pequeño tamaño al que agarraba por los pies, blandiendo con la otra mano una espada curva, haciendo que los patrones estilísticos de representación inspirados en Egipto se adaptasen a un modo de expresión específica y original del pueblo fenicio (Figs. 20 y 21).

Figura 20. *Estela fenicia que representa a una divinidad (Basalto, siglos IX-VIII a.C., Museo Arqueológico de Tartus).*

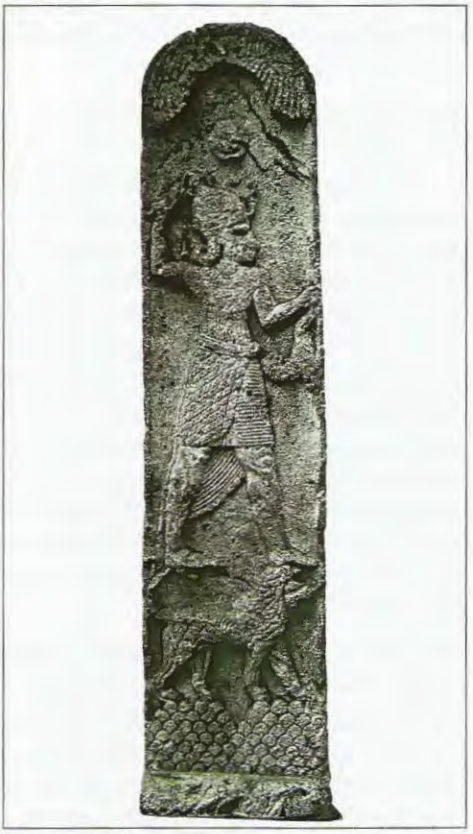

Figura 21. *Estela con la representación de un dios caminando sobre un león (Piedra caliza, siglo VI a.C., Paris, Museo del Louvre).*

6. Los objetos suntuarios

6.1. *Metalurgia, orfebrería y joyería*

La escultura siria de bulto redondo se trabajó casi siempre en bronce y metales preciosos. En este material se hicieron pequeñas estatuillas que tenían también una función votiva, siendo depositadas en los templos como exvotos. En un primer momento estas figuras se caracterizaron por carecer de naturalismo, siendo extremadamente delgadas y con un rostro que hacía hincapié en las formas geométricas. Existía un modelo masculino que mostraba a un hombre de pie y con los brazos en alto empuñando un arma (Fig. 22). Éstos vestían un cinturón que más tarde sería característico de hititas, asirios y cretenses, así como un gorro cónico típico de la vestimenta siriaca, que todavía es empleado en la actualidad por los habitantes de la zona.

Junto a este modelo existía otro femenino donde las mujeres eran representadas también de pie y con una mano en los senos. Por lo general estaba tallada solo su parte frontal, siendo planos por detrás. Con el tiempo el estilo de este tipo de figuras evolucionó hacia la adquisición de un mayor naturalismo. Algunas de ellas se representarán sentadas y levantando una mano en señal de acogida. Destacan entre ellas las producidas en Ugarit (Fig. 23). Éstas solían representar a divinidades o soberanos difuntos que habían sido divinizados, realizados bajo patrones estilísticos y estéticos derivados de los influjos del arte egipcio, anatólico y mesopotámico.

Figura 22. *Estatua de un dios combatiente realizado en bronce, plata y oro (Ugarit. Siglos XIV-XIII a.C., París. Museo del Louvre).*

Figura 23. *Pendiente con la representación de una diosa desnuda (Oro, siglo XIII a.C. París, Museo del Louvre).*

Como ocurriese en el campo de la escultura, la producción artística del sur de siria recibió en el campo de la metalistería un fuerte influjo egipcio a comienzos del II milenio a.C. Recordemos que con los reyes de la XII dinastía Egipto controló la zona de Levante y que fue entonces cuando comenzaron a llegar a las costas de Siria productos procedentes de los talleres reales egipcios, entre los que figuraban piezas de joyería, esfinges reales y estatuas de altos dignatarios. Esta producción ejercio su influencia sobre los talleres sirios del momento, que comenzaron a copiar los motivos egipcios como referencia estética, buscando más los efectos decorativos que su propio significado. Tales influencias son apreciables en los trabajos de metalistería y orfebrería de algunos de los más importantes centros sirios, entre ellos Ebla, Alalakh y Ugarit.

En la primera de estas ciudades fue descubierta una necrópolis real que contenía numerosos objetos de orfebrería cuya factura puede compararse a la de otras piezas encontradas en el ámbito siriaco, lo que hace pensar en su posible procedencia de un mismo taller. Entre ellos figuraban brazaletes de oro, collares con perlas ovaladas y lapislázuli, un anillo nasal de oro decorado con granulación y un alfiler con cabeza en forma de estrella. Este rico ajuar se completaba con las piezas halladas en la *Tumba del Señor de las Cabras*, de gran riqueza tipológica, donde aparecieron también joyas egipcias, entre ellas un broche en forma de loto con incrustaciones vítreas, un anillo de oro con motivos florales que encerraban un escarabeo de pasta vítrea y, finalmente, dos mazas ceremoniales, regalo de los faraones del que fuera por entonces el rey eblaíta. Las piezas eran una constatación de las relaciones mantenidas entre la ciudad siria de Ebla y Egipto durante el siglo XVIII a.C. (Figs. 24 y 25).

Posteriormente, en la historia del arte sirio la ciudad de Ugarit desempeñaría un papel de cierta importancia en lo que a producción de objetos de orfebrería y joyería se refiere. Entre los restos de sus edificios, tanto en las vivien-

Figura 24. *Collar y pectoral (Oro y piedras preciosas, siglo XIX a.C. Beirut, Museo Nacional).*

Figura 25. *Fragmento de collar sirio, procedente de la Tumba del Señor de las Cabras (Oro, 1750 a.C., Aleppo, Museo Arqueológico).*

das como en los recintos funerarios, se han hallado numerosos materiales metálicos, algunos de ellos de uso cotidiano. Asimismo , han sido halladas gran cantidad de joyas, algunas de las cuales habían sido realizadas en otros lugares, entre ellos Anatolia o Egipto. De toda esta producción adquieren una especial relevancia, desde el punto de vista del trabajo de la orfebrería, la pátera y la copa halladas en las proximidades del templo de Baal, a través de las cuales podemos hacernos una idea de la maestría alcanzada por los artífices que trabajaban en los talleres sirios.

6.2. *Marfiles de Siria y Fenicia*

El marfil se empleó para la fabricación de un gran número de pequeños objetos, como peines, espejos, agujas, etc. Siria, junto con Egipto, fue durante mucho tiempo la gran proveedora de marfil, que caracterizó también el trabajo de los talleres sirios del II milenio a.C. Este tipo de obras se trabajaron en relieve o en bulto redondo y estuvieron también sometidos al influjo egipcio. A finales del siglo XIV a.C. sabemos que existió un taller sirio de marfil en cuya producción se dejaron sentir los influjos egeos. Puede verse claramente en el motivo del grifo con cresta, representación probablemente de la muerte, que apareció también en algunos sellos de la isla de Creta, debiendo llegar a

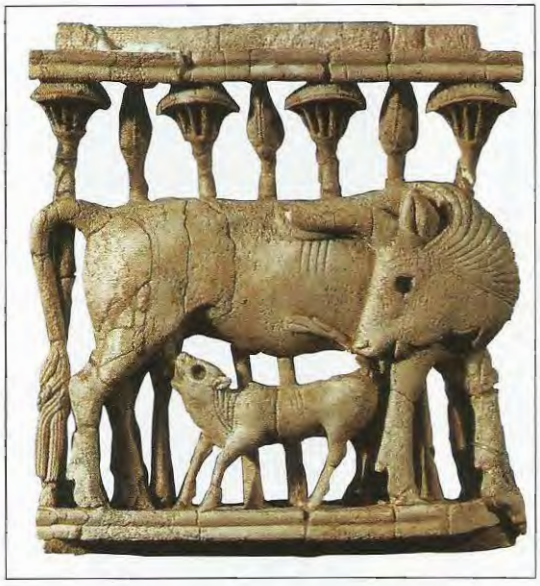

Figura 26. *Placa de relieve (Marfil, siglo VIII a.C., Bagdad, Museo de Irak).*

Siria durante las migraciones que tuvieron lugar en el siglo XVIII a.C. Algunas de estas obras estaban modeladas en bulto en lugar de incisas, y mostraban una gran creatividad, muy vinculada al mundo fantástico de dioses y héroes del mundo próximo-oriental, en el que también se hicieron presentes los motivos y la estética de inspiración egipcia, además de la egea ya mencionada, que se dejó sentir igualmente en la producción cerámica (Fig. 26).

También en Fenicia existieron talleres que trabajaron el marfil entre los siglos XVI al VI a.C., hasta el saqueo en el 573 de la ciudad de Tiro. Su momento de mayor perfección técnica fue alcanzada entre los siglos IX y VII a.C, momento en que las ciudades fenicias se convirtieron en unos de los más refinados y sofisticados centros de producción de piezas de marfil de Próximo Oriente, produciendo piezas de claro influjo egipcio. En este material los fenicios fabricaron objetos de tocador, adornos de muebles y decoraciones para edificios religiosos. Sabemos, por ejemplo, que tanto en Siria como en Fenicia los paneles de marfil fueron empleados par decorar puertas y ventanas con imágenes de palmeras y querubines que tenían una carácter protector, apotropaico, equivalente al de las esfinges, y que fue con este material con el que fue decorado el templo de Jerusalén o el propio *Trono de Salomón*, que constituyó uno de los objetos suntuarios pagado como tributo a los asirios.

Muchos de estos marfiles fueron objeto de intercambio comercial, y gran parte de los mismos se exportaron a Asiria, donde eran fuertemente demandados por sus monarcas, conocedores de la maestría artística alcanzada por los artesanos fenicios en el trabajo del marfil. Éstos trabajaron también en Siria meridional y en Palestina y es probable, incluso, que los reyes asirios se sirviesen de artesanos fenicios cautivos para realizar este tipo de piezas, de las que se ha hallado una buena muestra en destacados centros del Imperio Nuevo Asirio, como Nimrud, Jorsabad, Samaria y Arslan Tash, la antigua Khadatu, capital de Bit Adini, que se convirtió con el imperio neoasirio en una importante residencia provincial. Los objetos de marfil formaron parte, asimismo, de los tributos que los propios fenicios y otros monarcas del Próximo Oriente pagaron a los asirios, así como de los saqueos realizados por estos en diversos centros próximo-orientales.

Los *marfiles de Nimrud* fueron hallados en el siglo XIX, en el transcurso de unas excavaciones dirigidas por los arqueólogos ingleses Layard y Loftus, quienes dieron nombre a la colección de piezas encontradas. Parte de ellos, concretamente los pertenecientes a la colección Layard, procedían del palacio de Asurnasirpal II en Kalak (883-859). Estaban trabajados en alto y bajo relieve y se caracterizaban por presentar entalles de pinturas o vidrios, oro y piedras preciosas, con los que se daba forma a un número variado de piezas de pequeño tamaño. Los marfiles de la coleccción Loftus, por su parte, fueron hallados en el Palacio que Sargón II comenzó a construir en el año 712 a.C. y sobre ellos ha existido siempre la duda de la autoría siria o fenicia. Estos marfiles presentaban una gran variedad iconográfica, constituyendo una buena muestra del trabajo fenicio en este campo, caracterizado en buena medida por un electicismo que partía de la asimilación y reinterpretación de los influjos egipcios, sobre los que los fenicios introdujeron elementos técnicos y compositivos nuevos. Estilísticamente se distinguirán por su clara preferencia por lo ornamental, logrando motivos de gran belleza conseguidos gracias a la aplicación del entalle y de la técnica del *cloisonné*.

A partir de estos elementos los artesanos fenicios fabricaron piezas en las que aparecían con frecuencia motivos iconográficos de origen egipcio, como el sol alado –también empleado en piezas sirias–, sobre las que incorporaron otro tipo de elementos autóctonos, como la palmera fenicia. En general eran piezas caracterizadas por su elegancia compositiva y la plasticidad de las imágenes, donde se huía de todo carácter dramático y violento. La originalidad de las soluciones compositivas y la calidad de su modelado serán, asimismo, rasgos artísticos que identifican la producción de los talleres de marfil fenicios. A este conjunto de marfiles pertenecía la *Mujer asomada a la ventana*, una de las versiones de un tema representado también en otras obras de marfil de Arslan Tash, Nimrud y Jorsabad, poniendo de manifiesto la conexión existente entre obras procedentes de diversos lugares. Al parecer reproducía la figura de la diosa Astarté.

Figura 27. *Placa de relieve en marfil y lapislázuli procedente de Nimrud (Londres, Museo Británico).*

Pero una de las obras más destacadas, en las que todos estos rasgos cobrán forma, será la placa realizada en marfil, y lapislázuli que representa a un etíope devorado por un león (Fig. 27). La combinación

de elementos vegetales –la típica hoja de palmera fenicia– y humanos en una composición decorativa llena de elegancia y sutileza; la propia organización compositiva de la escena y la plasticidad y finura en la representación de los motivos anatómicos, hacen de este panel uno de los más relevantes de la eboraria fenicia. La aplicación de la técnica del *cloisonné* otorgaba a la obra un colorido que acentuaba dicha plasticidad, incentivada también mediante la ubicación de la escena propiamente dicha bajo una superficie ornamental, mostrando una escena de carácter dramático mediante una serenidad alejada del dramatismo que solía conferirse a este tipo de motivos en el mundo mesopotámico. En dicha escena la figura del león denotará un claro influjo egipcio, en este caso mediante la recurrencia a un tema que significaba en el país del Nilo el poder del faraón triunfante.

Con esta obra podemos relacionar la esfinge alada, uno de los temas principales de los talleres de marfil fenicios, reproducida en numerosas ocasiones, en circunstancias mediante la recreación de una composición simétrica, de esfinges enfrentadas, muy característica de los fenicios (Figs. 28 y 29). El tema era, sin duda, de procedencia egipcia, como lo sería también el de otras piezas destacadas en las que aparecen motivos como el *Nacimiento de Horus* o *La Vaca alimentando a su ternero*, temas éstos que fueron adoptados por los fenicios como referencia estética para expresar elementos que, reinterpretados desde el punto de vista plástico, eran también perfectamente válidos para expresar su propia cultura.

Figura 28. *Panel de marfil con esfinge alada, procedente del Fuerte de Salmansar (siglo VIII a.C., Bagdad. Museo de Irak).*

Figura 29. *Placa de marfil con esfinges aladas (Nimrud, Fuerte de Salmansar, siglo VII a.C Bagdad, Museo de Irak).*

Tema 14

EL ARTE DEL IMPERIO PERSA

Consuelo Gómez López

Esquema de contenidos

Introducción histórica.

1. La fundación de un gran Imperio: Medos y Persas en la Meseta de Irán
2. Los grandes palacios de la Persia Aqueménida
   2.1. Ciro II y Pasargada
   2.2. Dario I en Susa y Persépolis
3. Las construcciones de uso funerario: Mausoleos e Hipogeos
4. El relieve arquitectónico: La decoración de los grandes palacios y de las estructuras funerarias

Introducción histórica

A mediados del siglo VI a.C. Ciro II el Grande fundó el Imperio Persa Aqueménida. Sus dominios se extendieron desde el Mediterráneo hasta el Valle del Indo, comprendiendo tierras de Grecia, Mesopotamia, el país de Canaam, Asia Menor y Egipto. Se constituía así el primer imperio de la Antigüedad, la mayor de las potencias jamás conocidas en el Próximo Oriente Antiguo.

Este tema, dedicado al arte persa, cierra el estudio de las manifestaciones artísticas de las denominadas "áreas periféricas" de Mesopotamia, cuyo papel resulta fundamental en el contexto de la Historia el Arte del Próximo Oriente y, en general, de toda la Historia del Arte en la Antigüedad.

Los reinados de los dos grandes monarcas del Imperio persa: Ciro y Dario, marcan sin duda la definición de los rasgos esenciales de su arte. A ellos se dedica, en consecuencia, la exposición de contenidos de este tema, centrado en sus dos hitos esenciales: La construcción de los palacios y de las tumbas que, en el contexto de un arte imperial al servicio del rey, otorgaron su plena especificidad y relevancia al arte persa. Su estudio constituye el mejor modo para conocer y comprender cómo los persas asimilaron las influencias de asirios,

egipcios y griegos; y como a partir de este compendio de estilos arquitectónicos y decorativos llegaron a alcanzar un estilo propio. Para darnos cuenta de ello basta con hacer un recorrido por sus obras importantes: El *Palacio de Ciro*, en Pasagarda, y el de *Darío en Persépolis*. A partir de un nuevo concepto del espacio vinculado a las exigencias representativas del poder político, así como a un nuevo modo de concebir el estado y a una nueva estética derivada de la reinterpretación de los influjos griegos y orientales, los persas consiguieron establecer a través de estas obras unas soluciones sin precedentes, exponentes del propio esplendor y la vida de su Imperio. De nuevo las obras aparecen así como el resultado de la situación histórica, social, económica y política de quienes las realizan, dejando constancia del valor que adquieren en su contexto y del necesario conocimiento del mismo para su comprensión. Por ello, las soluciones adoptadas para los palacios y las tumbas imperiales en sus diversas tipologías, o el establecimiento de un vínculo técnico, expresivo y estético entre la arquitectura y la escultura, constituyen contenidos esenciales de un tema, el del arte persa, que se presenta a través de esta lección en permanente contacto con su propio devenir histórico.

Con la conquista del Imperio Persa por parte de Alejandro Magno en el 313 a.C. el protagonismo artístico quedó definitivamente desplazado desde el Próximo Oriente al mundo griego. Se iniciaría así una nueva etapa en la Historia del Arte de la Antigüedad.

1. La fundación de un gran Imperio: Medos y Persas en la Meseta de Irán

El Imperio persa surgió a finales del II milenio a.C. (1300-900 a.C.), cuando llegaron a la Meseta de Irán, un territorio ubicado en los confines orientales de Mesopotamia, más allá de los Montes Zagros, dos tribus nómadas de probable origen indoeuropeo, los medos y los persas. Estos pueblos estuvieron bajo la órbita del poder asirio hasta el siglo VII a.C., momento en que iniciaron una fase de expansión y constituyeron dos unidades políticas independientes: La de los medos al norte, y la de los persas, al sur. Poco después Ciaxares II, monarca medo aliado con el babilónico Nabopolasar, arrasó las ciudades de Assur (614 a.C.) y Nínive (612 a.C.), acabando con el poder asirio y dando lugar al inicio de un periodo de expansión por territorio mesopotámico. Posteriormente Ciro el Grande, heredero de los reyes que habían gobernado el País de Anshan, en el centro de la región de Parsa (Persia), fue proclamado rey (557 a.C.), consiguió conquistar el Reino Medo (550 a.C.) y fundó un imperio que se fue configurando a partir de un largo proceso de conquistas que tendría uno de sus puntos culminantes cuando Ciro el Grande consiguiese derrotar al rey caldeo Nabónido en el 539 a.C., haciéndose así con el Imperio Babilónico.

La conquista de este Imperio supuso el dominio de todo el Creciente Fértil a manos de Ciro, haciendo de Persia el centro de un gran imperio. Su sucesor, Cambises (530-522 a.C.) conseguiría no obstante extender el Imperio hasta el Egipto faraónico, haciendo que los persas dominasen a finales del siglo VI y principios del siglo V a.C., gran parte de Mesopotamia y llevasen su poder hasta Egipto y la costa jonia de Asia Menor. Posteriormente Darío I (521-486 a.C.), conquistaría la costa occidental del Mar Negro y llegaría a cruzar el Danubio, proyectando su poder por la actual Europa y dotando al Imperio de una nueva organización política basada en la distribución de sus territorios en 21 "satrapías", una especie de circunscripciones territoriales que se correspondían *grosso modo* con los territorios del Próximo Oriente, constituyendo unidades culturales y económicas de carácter independiente.

El Imperio Persa mantuvo una interesante y permanente relación de encuentros y desencuentros con el mundo griego, que tuvo importantes consecuencias para su cultura y su arte. Los graves conflictos que les enfrentaron en el siglo V a.C. durante el transcurso de las Guerras Médicas sirvieron al tiempo para que se produjese entre ambos un interesante intercambio de influencias que pusieron en contacto a oriente con occidente. Entre el 540 y el 350 a. C., cuando se estaban realizando las más importantes obras de arte persa, los griegos desarrollaban su arte arcaico y clásico, proporcionando a los persas artistas que trabajaron a su servicio y colaboraron en la ejecución de sus más importantes obras, dejando sobre ellas las huellas de su influjo.

Sabemos, por ejemplo, de la presencia de numerosas influencias técnicas y formales en los edificios de Pasagarda y Persépolis, como el empleo del cincel dentado, las pinzas o las grapas que los arquitectos griegos empleaban en los edificios jónicos, y asimismo se han hallado en estos lugares basas de columnas con acanaladuras horizontales de estilo griego, cuyo trabajo de cantería es asimismo heleno. La columna persa, con sus fustes estriados de inspiración griega, constituye igualmente una importante evidencia de esta influencia artística.

En el transcurso de la Segunda Guerra Médica los persas consiguieron conquistar y saquear la ciudad de Atenas y destruir los edificios de su Acrópolis, máximo exponente de los logros culturales, políticos y artísticos de la Grecia Clásica. Las luchas que mantuvieron ambas potencias dejarían una estela de destrucción en las costas jonias de Asia Menor que acabaría por debilitar el poder del Imperio Persa, el cual sucumbió ante Alejandro Magno en el 334 a.C., cuando éste consiguió conquistar todo su territorio e incorporarlo al nuevo Imperio Macedónico. Las conquistas llevadas a cabo por Alejandro Magno no solo liberarían a las ciudades asiáticas del dominio persa, sino que difundirían el Helenismo por el Mediterráneo oriental, llevando su influencia por Egipto y Asia Menor hasta el valle del Indo. Se acabaría así con el dominio persa, y se iniciaría una nueva etapa en la historia de Grecia.

2. Los grandes palacios de la Persia Aqueménida

Junto al influjo griego, los persas recibieron las influencias artísticas de los pueblos que habitaron en los territorios por ellos conquistados: Medos, elamitas, hurritas, asirios, babilonios, egipcios y fenicios, las cuales supieron fusionar en creaciones absolutamente originales. Los edificios persas, convertidos en el mejor exponente de su arte, constituyen un buena muestra de ello. Se trataba fundamentalmente de palacios y tumbas, que configuraron grandes complejos arquitectónicos puestos al servicio de un arte de corte imperial concebido como instrumento de exaltación del poder real. La arquitectura religiosa no tuvo, sin embargo, ningún desarrollo dentro del arte persa. Las causas deben buscarse en el propio carácter de las creencias religiosas de su cultura, pues al parecer este pueblo fue seguidor de Zaratustra, el fundador de la religión mazdeísta, para la que no era necesaria la construcción de templos, pues el culto a los dioses se realizaba al aire libre, en simples altares de fuego que eran símbolo de la pureza moral.

Para la ejecución de sus edificios los arquitectos incorporaron elementos procedentes de las tradiciones arquitectónicas de los diferentes pueblos sobre los que habían impuesto su dominio: Toros androcéfalos, bajorrelieves de ladrillo vidriado, cornisas egipcias o columnas de inspiración jónica; elementos que fueron combinados con toda una serie de innovaciones a partir de las cuales los persas consiguieron generar una arquitectura nueva. Su elemento caracterizador fue el empleo de las columnas, realizadas en piedra o madera, que los arquitectos utilizaron para crear grandes salas columnadas (salas hipóstilas), con las que crearon una nueva concepción y distribución del espacio interior, al tiempo que aportaban a los edificios una imagen hasta entonces desconocida.

Tres fueron los grandes conjuntos palaciales a través de los cuales los arquitectos persas dieron forma a una nueva tipología de construcción palacial: el de Ciro, en Pasagarda; y los de Darío, en Susa y Persépolis.

2.1. *Ciro II y Pasagarda*

Ciro II construyó en *Pasagarda* (557-559 a.C.), la capital del Imperio Persa, el primer complejo palatino de la Dinastía Aqueménida. Se trataba de un conjunto que continuaba con la práctica nómada del pueblo medo-persa, reproduciendo una especie de poblado que contenía las tiendas de los jefes nómadas, edificadas ahora en piedra. El conjunto se elevaba sobre una explanada a la que se accedía por diversos puntos, construida mediante grandes bloques de piedra, regulares en su cara externa e irregulares en la interna, cuyo sistema de construcción pudo haber sido adoptado por los medos de la arquitectura anatólica,

concretamente del Reino de Urartu, situado al este de dicha península. En su espacio se distribuían diferentes pabellones independientes en medio de un gran parque, circundados por un muro de cuatro metros de espesor, cuyo denominador común fue la presencia de grandes salas hipóstilas llamadas a convertirse en el rasgo definitorio de la arquitectura persa (Fig. 1).

Uno de estos pabellones, ubicado en uno de los extremos de la terraza, se configuraba como una estructura rectangular en cuyo interior existía una sala compuesta por dos hileras de cuatro columnas cada una, a la que se accedía por cuatro puertas. Se trataba del *Palacio S* (en la ilustración, abajo a la izquierda). En el otro extremo de la terraza, se ubicaba un nuevo edificio, también independiente, el llamado *Palacio P*, que reproducía de nuevo este tipo de espacio, el cual adquiría en este caso una mayor complejidad y era de uso residencial. Su sala hipóstila era un espacio rectangular con cinco hileras de columnas, flanqueada en esta ocasión por un pórtico *in antis* en cada uno de sus lados mayores.

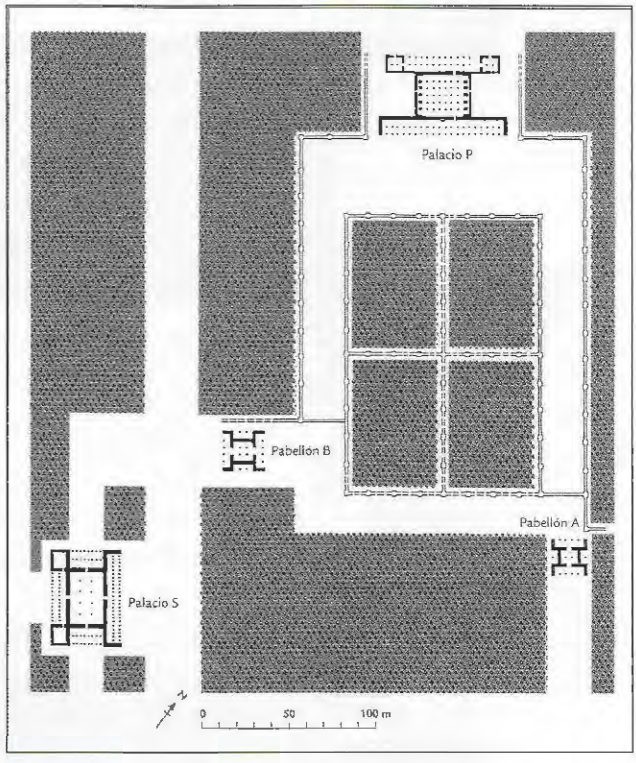

Figura 1. *Conjunto palatino de Pasagarda (siglo VI a.C.).*

El *Palacio P* comprendía una sala de audiencias configurada como un gran pabellón de planta rectangular con pórticos abiertos en sus cuatro lados. Éstos se componían de dos hileras de columnas que comunicaban con la sala interior y sus entradas estaban decoradas con relieves. La sala interior contaba también con doble hilera de columnas realizadas en piedra, 30 en total, y estaba sobreelevada en relación a los pórticos, lo que ha llevado a pensar que pudiese existir entre ambos espacios un cuerpo de ventanas. Ambos pórticos flanqueaban la sala en sus lados más largos, sobresaliendo a uno y otro lado de la misma, de modo que dotaban a la estructura general del edificio una forma de "H" que recordaba las *stoai* o pórticos griegos hallados en las costas jonias. Se

trataba sin lugar a dudas del edificio más singular del complejo, con el que los persas creaban una nueva fórmula arquitectónica que tendría gran éxito en la arquitectura aqueménida: la de *la apadana* (Fig. 2).

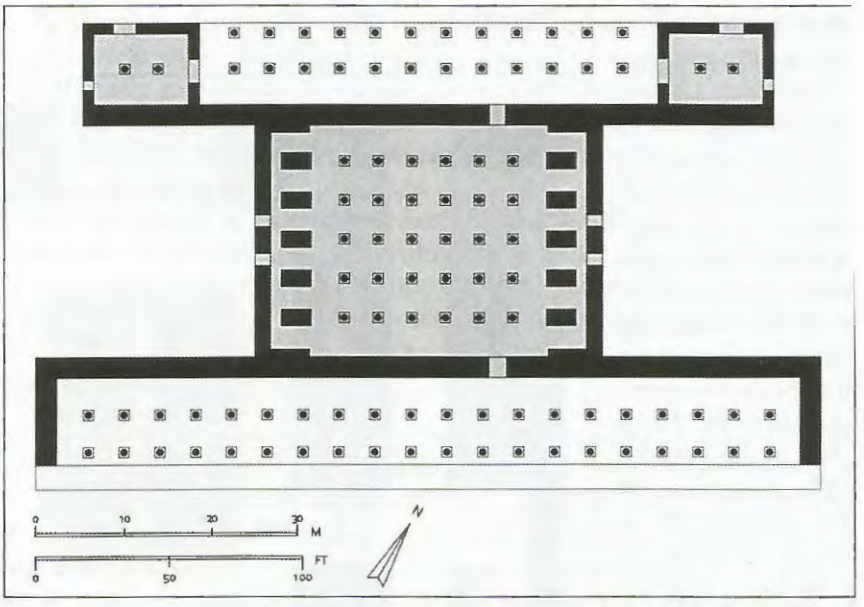

Figura 2. *Planta del Palacio P, en Pasagarda (siglo VI a.C.).*

Figura 3. *Basa de piedra caliza procedente del palacio de Persépolis (siglo V a.C. Londres. Museo Británico).*

Las columnas de las *apadanas* soportaban grandes vigas de cedro importadas del Líbano y eran un reflejo de la fusión de influencias egipcias y mesopotámicas propias de la arquitectura persa. Las más antiguas estaban compuestas por basas de piedra formadas por un plinto cuadrado con dos peldaños sobre el que se ubicaba una moldura convexa (Fig. 2), aunque posteriormente se desarrolló otra modalidad de basa "campaniforme", frecuente en Persépolis y en Susa (Fig. 3). Los capiteles, por su parte, tenían la parte inferior formada por un círculo de hojas colgantes sobre el que se desarrollaba una estructura a modo de palma. A continuación se desarrollaba un fuste con volutas y, finalmente, un módulo superior compuesto por formas humanas o animales enfrentadas que representaban prótonos de toro, leones, grifos y toros con cabezas humanas. Originalmente estos capiteles estaban policromados (Figs. 5 y 6).

Figura 4. *Basa campaniforme procedente de la Sala de las Cien Columnas del palacio de Persépolis (siglo V a.C., Londres, Museo Británico).*

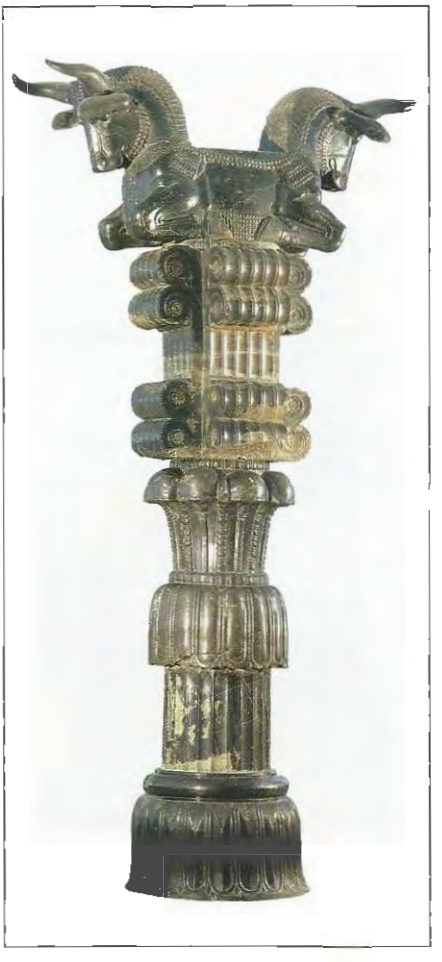

Figura 5. *Reconstrucción de una columna procedente del pórtico meridional del Palacio de Persépolis (siglo V a.C., Irán, Museo de Teherán).*

Este tipo de salas hipóstilas de la arquitectura aqueménida, configuradas por una pieza central con columnas, cuatro torres en las esquinas y pórticos con columnas en su perímetro, había sido ya empleado en otros ámbitos del Próximo Oriente. Los hititas lo habían empleado en el siglo XIV a.C., por ejemplo, el *Palacio D* de Bogazköy, en la Acrópolis hitita de Büyükkale; y había formado igualmente parte de la estructura del *Palacio de Erebuni*, en Urartu (Anatolia), en el siglo VIII a.C., así como del *Palacio medo de Godin Tepe*. Al margen de estos y de otros ejemplos mencionados por los investigadores, podemos decir, sin embargo, que fue la arquitectura la que proporcionó buena parte de los elementos de inspiración de este tipo de estructuras, que habían sido ya ensayados por los arquitectos jonios (Fig. 7).

Figura 6. *Fragmento superior de capitel persa, procedente del palacio de Persépolis (siglo V a.C., Irán, Museo de Teherán).*

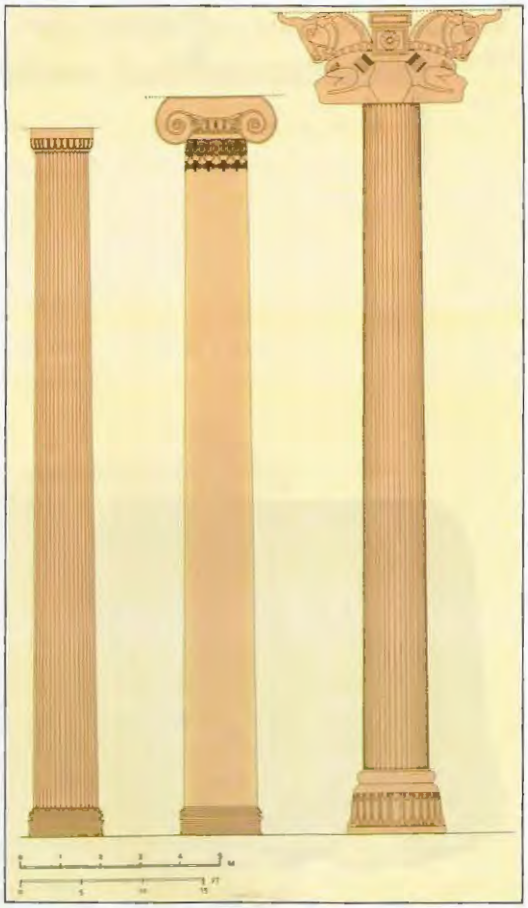

Figura 7. *Columnas jónicas del templo de Polícrates en Samos (izda.) y una de las columnas de la apadana de Persépolis (dcha.).*

2.2. *Darío I en Susa y Persépolis*

Las nuevas soluciones arquitectónicas que se habían iniciado en el palacio de Pasagarda alcanzarían su pleno desarrollo a través de los proyectos constructivos emprendidos por el rey persa Darío I y por sus sucesores en las ciudades de Susa y Persépolis. En Susa Darío I promovió la construcción de una palacio real, erigido sobre una plataforma, con el que se afianzaban los logros obtenidos por su antecesor, Ciro II, en el palacio de Pasagarda. En esta ocasión el conjunto en forma de "H" que había sido diseñada para Pasagarda, fue sustituido por un cuadrilátero de 250 metros de lado, el cual daba forma a una sala hipóstila de 36 elevadas columnas realizadas en piedra. Las columnas, de estilo jónico, soportaban una cubierta de madera de cedro y con su elevación otorgaban a la construcción una impresión de ligereza muy similar a la de los templos griegos de las costas jonias, como Samos o Éfeso. La *apadana* de Susa estaba rodeada de jardines y el conjunto comprendía, además, un palacio real de grandes dimensiones estructurado a partir del modelo mespotámico, pues se organizaba en torno a tres patios que incluían una decoración a base de *ladrillos vidriados y polícromados*.

Con estos antecedentes los monarcas aquemémidas acometieron la construcción del palacio de *Persépolis*, cuyo conjunto desarrolló interesantes puntos de contacto con Pasagarda, fundamentalmente la proliferación de espacios cuadrangulares, el empleo de columnas en dichos espacios y la distribución a partir de edificios aislados. De nuevo el conjunto fue edificado aquí sobre una plataforma, esta vez de 15 metros de altura,

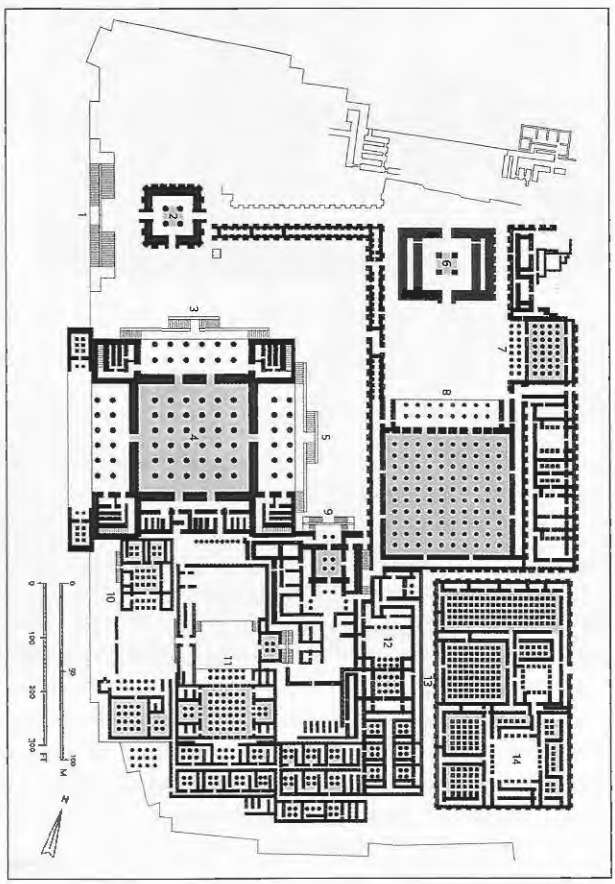

Figura 8. *Plano de los edificios principales de la explanada de Persépolis.*

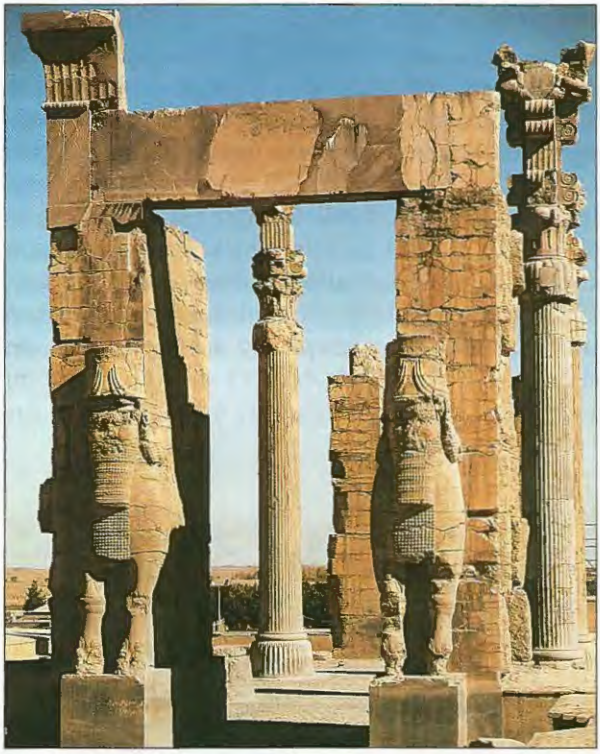

Figura 9. *Puerta de Todas las Naciones del Palacio de Persépolis (siglo V a.C.).*

realizada a base de piedras, al que se accedía mediante una escalinata doble, compuesta por dos tramos de escaleras enfrentadas, anchas y de suave pendiente, que se ubicaban en el flanco occidental del conjunto (Fig. 8). Esta escalera desembocaba en la denominada *Puerta de Todos los Países o Puerta de las Naciones*, construida por Jerjes (486-465 a.C), cuyo acceso estaba presidido por *toros alados androcéfalos*, que no eran sino una adaptación persa de los *lamassu* de los palacios asirios, que también aquí cumplían una función de protección del recinto palatino y de exhibición de la grandeza y poder de su monarquía. A través de esta puerta, que otorgaba al espacio un gran carácter escenográfico, desfilaban las delegaciones de todos los pueblos que se hallaban bajo el dominio del gran Imperio Persa (Fig. 9).

Tras ascender por la escalinata de acceso se llegaba a la parte pública del conjunto palacial. La sala de audiencias, elevada sobre una terraza independiente, y el salón del trono o *Sala de las Cien Columnas*, constituían lo más destacado de este espacio (Fig. 10). Ambas construcciones separaban la parte norte del conjunto, accesible solo a un público restringido, de la parte privada, situada a espaldas de ambos edificios. La unión entre ambas unidades –la pública y la privada– se resolvió mediante una escalinata situada entre los dos salones de audiencias, que conducía a un edificio denominado *trípylon*, una especie de pórtico con tres puertas de acceso. Desde este espacio se accedía al harén y a los palacios residenciales de Darío y de Jerjes, así como al tesoro (Fig. 11). Todas estas construcciones: La puerta de Jerjes, los palacios residenciales, el harén, el tesoro, la sala de audencias y el salón del trono, estaban configuradas por módulos cuadrangulares y columnados.

Por su parte, la sala de audiencias constituía una *apadana* o sala hipóstila muy parecida a la del Palacio de Ciro II en Pasagarda. Tenía tres pórticos monumentales a los que se accedía mediante unas escaleras de doble rampa

Figura 10. *Ruinas de la Apadana del Palacio de Persépolis (siglo V a.C.).*

Figura 11. *Escaleras del tripylon del Palacio de Persépolis (siglo V a.C.).*

decoradas con relieves (Fig. 12). Su techo, construido en madera, estaba sostenido, como en Pasagarda, por 36 columnas distribuidas en seis filas, cuyos capiteles adoptaban forma de grifos, leones y toros. Un espacio similar, también hipóstilo, se repetía en la *Sala de las Cien Columnas*, un gran salón del trono iniciado por Jerjes y terminado por Artajerjes, que se componía de diez filas de diez columnas que sostenían un techo de 4.600 m^2, precedido de un

atrio columnado que ponía de manifiesto el modo en que los persas supieron captar los influjos de los pueblos próximos, imponiéndoles su sello propio para crear un nuevo estilo arquitectónico. Los capiteles se configuraron mediante una pieza superior compuesta por dos medios cuerpos de animales unidos, generalmente toros, hombres-toro o grifos de raíz mesopotámica, que podían apoyar directamente sobre el fuste o tener unas piezas con volutas, cuyo antecedente debemos buscarlo en la arquitectura helena de procedencia jónica, aunque existen algunos ejemplos de su empleo en algunos lugares del Mediterráneo Oriental, concretamente en territorio fenicio. Bajo estas piezas existían unas formas vegetales, como de loto o papiro, que recordaban a los capiteles egipcios de época Ptolemaica (Figs. 13 y 14).

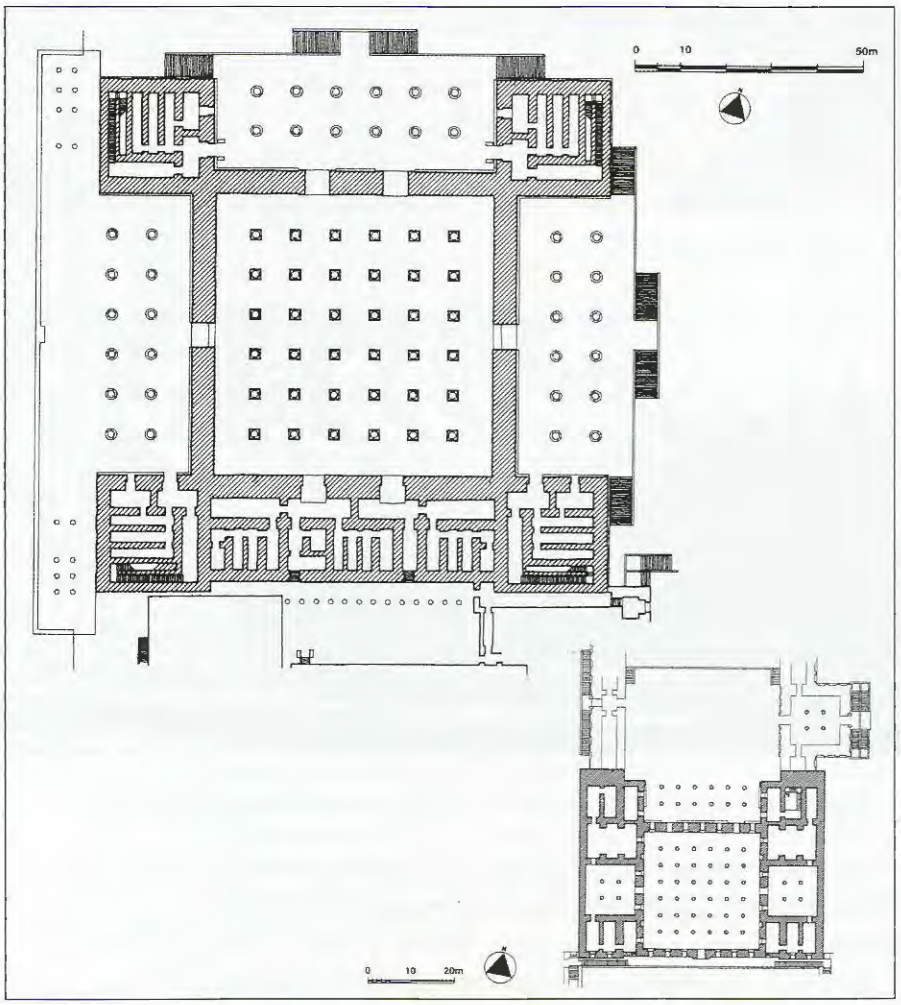

Figura 12. *Planta de la sala hipóstila o apadana del Palacio de Persépolis (siglo V a.C.).*

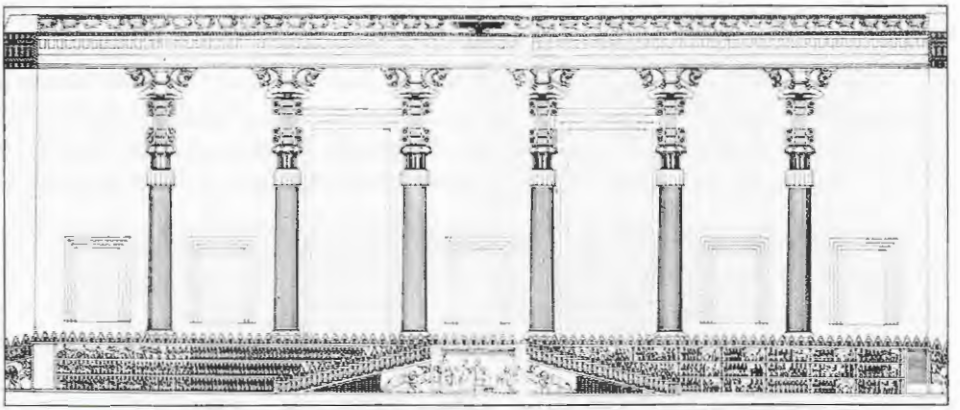

Figura 13. *Reconstrucción gráfica de la apadana del Palacio de Persépolis (siglo V a.C.).*

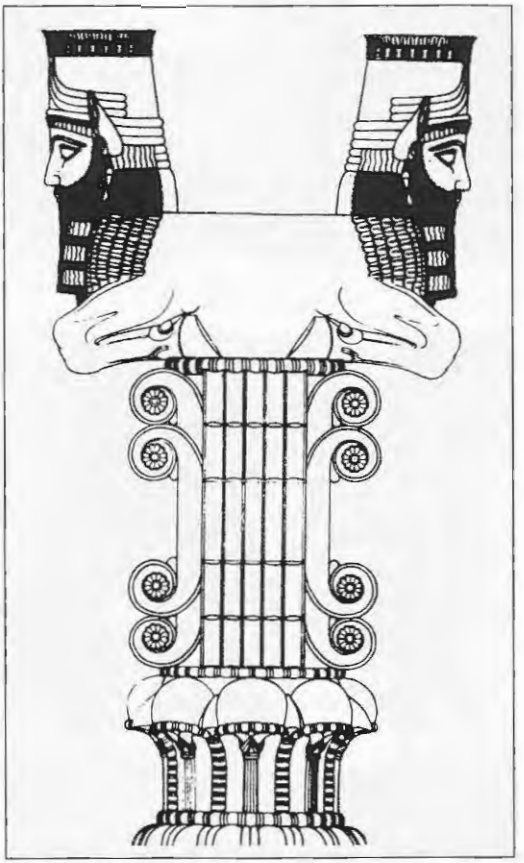

Figura 14. *Columna con capitel de toros androcéfalos procedente del tripylon del palacio de Persépolis.*

3. Las construcciones de uso funerario: Mausoleos e Hipogeos

Junto a los palacios, en la arquitectura persa se construyeron importantes estructuras funerarias puestas al servicio de los grandes monarcas, siguiendo dos tipologías diferentes: El mausoleo y el hipogeo. La primera tiene su reflejo en el *Mausoleo que Ciro* mandó construir en Pasargada (Fig. 15). Se trataba

Figura 15. *Tumba de Ciro II en Pasagarda (siglo VI a.C.).*

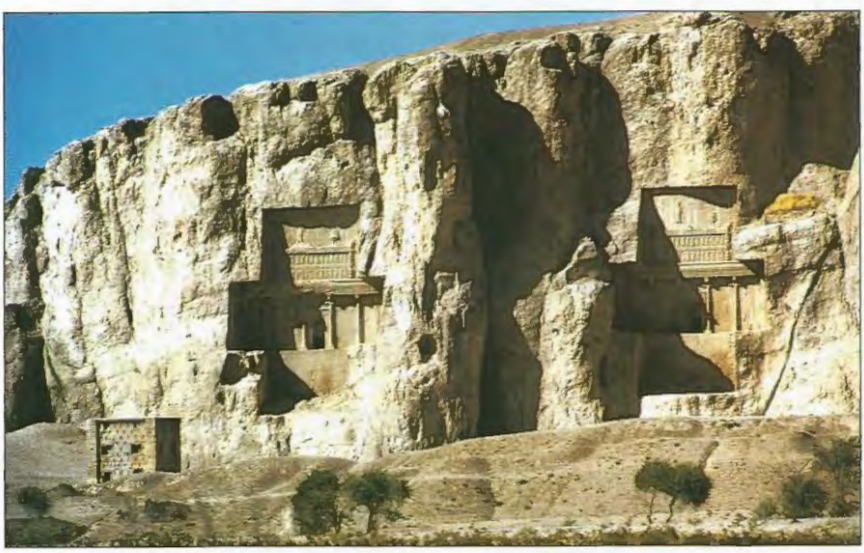

Figura 16. *Hipogeos de Naqsh-i-Rustan, situados frente a la llanura de Persépolis.*

de una estructura construida en piedra, bastante simple, compuesta por un alto basamento escalonado con seis gradas, sobre la que se levantó una estructura rectangular, en forma de casa con cubierta a dos aguas, en cuyo interior se encontraba el cuerpo del difunto. El empleo de la cubierta a dos aguas y de la decoración arquitectónica que aparecía en la cornisa del mausoleo, una especie de moldura de doble curva, convexa la superior y cóncava la inferior, con *dentículos* y *geison* o corona, parece poner de manifiesto que el Mausoleo estuvo inspirado en la arquitectura de Frigia y Lidia.

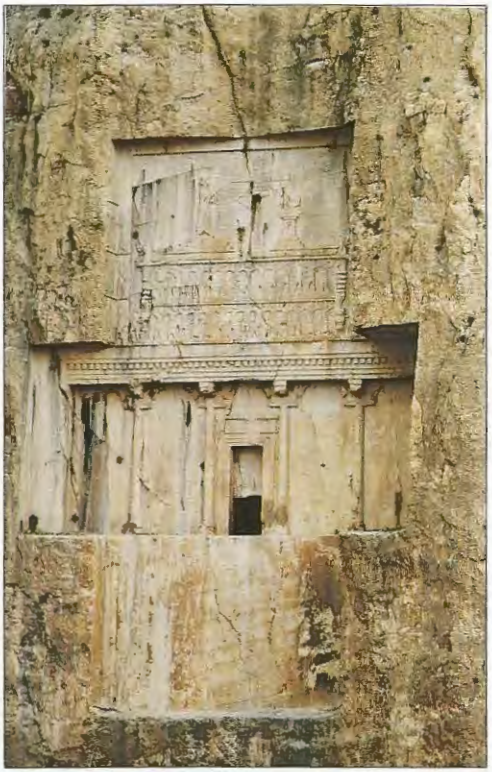

Figura 17. *Detalle de la fachada de uno de los hipogeos de Naqsh-i-Rustan.*

En el entorno de Pasargada fueron construidas otras tumbas aqueménidas menores que seguían el modelo del Mausoleo de Ciro II, pero en general esta tipología no fue continuada por los reyes aqueménidas. A partir de Dario I prefirieron enterrarse en los *Acantilados de Naqsh-i-Rustan*, situados frente a la llanura de Persépolis, en conexión con el palacio, construyendo hipogeos que tenían su fuente de inspiración en Egipto y que diferían de los hasta ahora estudiados en el Próximo Oriente (Figs. 16 y 17). Estos hipogeos tenían su fachada horadada en la roca y adoptaban forma de cruz griega (con los cuatro lados iguales), la cual daba acceso a un vestíbulo y, a partir de él, a la cámara sepulcral. La entrada simulaba la fachada de un palacio, con cuatro columnas a modo de pórtico, dos a cada lado de la puerta, existiendo sobre ella una amplia franja de relieves esculpidos sobre la roca con escenas simbólicas de presentación del rey ante el dios en escenas de *introito* o de exaltación del poder ante las naciones del Imperio.

4. El relieve arquitectónico: La decoración de los grandes palacios y de las estructuras funerarias

Si bien parece constatado que los arquitectos griegos colaboraron en la construcción de los grandes edificios persas, no ocurre lo mismo con los escul-

tores. Algunos investigadores cuestionan esta participación, e incluso ponen en entredicho la influencia que la plástica helena pudo ejercer sobre la aquemé-nida. Para ellos, la principal fuente de inspiración de la escultura persa procedía de otros medios culturales y geográficos.

La subordinación de la escultura a la arquitectura fue el principal rasgo de la plástica persa. Ésta se concibió como un complemento decorativo de los grandes palacios y las tumbas, a los que confería además un sentido simbólico. Los umbrales de las entradas a los palacios, así como los laterales de las escaleras y sus parapetos, fueron decorados con imágenes inspiradas con frecuencia en lo mesopotámico. Las escaleras de la *apadana* de Persépolis, por ejemplo, se decoraron con relieves realizados a gran escala que retomaban el concepto escultórico asirio, aunque adaptado en este caso a la representación de un mundo cortesano y pacífico que difería mucho de su predecesor (Fig. 18). A pesar de estas diferencias algunos investigadores han encontrado ciertos puntos de contacto estilístico entre lo asirio y lo persa. Así, se han visto similitudes en la representación de escenas en las que el rey aparece ceremoniosamente sentado (Figs. 19 y 20), o en las que se presenta a la figura del héroe en combate con un monstruo y diversos tipos de criaturas fantásticas; aunque probablemente el influjo más evidente y más unánimemente reconocido es el de los toros alados con cabeza humana que aparecían en la *Puerta de Todas las Naciones* del

Figura 18. *Vista de las escaleras de entrada a la apadana del Palacio de Persépolis.*

Palacio de Persépolis (Fig. 9). La técnica y el estilo empleado para las obras de la monarquía aqueménida, así como su propia finalidad, fueron sin embargo bien distintas de las asirias.

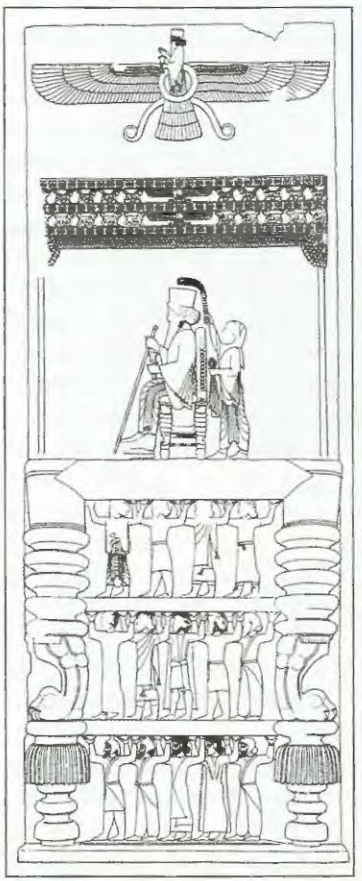

Figura 19. *Reconstrucción gráfica del relieve procedente de la puerta oriental del muro sur de la Sala de las Cien Columnas (Palacio de Persépolis, siglo V a.C.).*

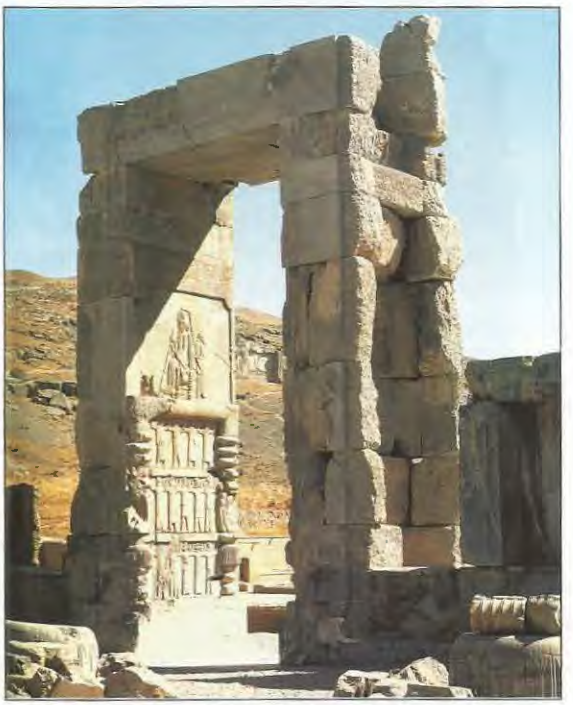

Figura 20. *Puerta oriental del muro sur de la Sala de las Cien Columnas (Palacio de Persépolis, siglo V a.C.).*

El relieve persa más antiguo que conocemos procede de la época de Dario I. Se ubicaba en una de las jambas del Palacio de Pasagarda y representaba a un *genio alado* (Fig. 21) que actuaba de protector y guardián de una de las puertas del palacio, al estilo mesopotámico. Su relieve era bastante plano y el modelado apenas existía. El personaje vestía una túnica larga y de su cuerpo salían unas alas con detalles realizados mediante incisión, que eran también de tradición asiria. La figura fue concebida y trabajada, por tanto, a partir del influjo mesopotámico, aunque los persas incorporaron sobre ella algunos rasgos propios, provocando una interesante fusión de rasgos artísticos. Así, la barba, corta y redondeada, era propia de la moda persa; mientras la corona con que estaba tocado el personaje se inspiraba en modelos egip-

Figura 21. *Relieve de Puerta R del palacio de Pasagarda (siglo VI a.C.).*

cios, que los persas pudieron conocer a través de bronces importados de Egipto o de obras fenicias de inspiración nilótica.

Tras esta obra, *los relieves rupestres de Behistún,* tallados en tiempos de Darío I en las rocas existentes sobre unas fuentes, constituyen un paso importante hacia la adquisición de un estilo propio por parte de la escultura persa (Fig. 22). La escena, tallada en las rocas, recreaba un episodio histórico de la historia de Persia, el del alzamiento que se produjo contra el poder de los reyes aquemémidas por parte de pueblos mesopotámicos tras la muerte de Cambises, y la victoria final de Darío I sobre los rebeldes. Para ello se recurrió a una iconografía de larga tradición mesopotámica. El rey, representado a mayor tamaño, pisaba el cuello de su adversario, al que el propio Darío denominó el "usurpador", del mismo modo que había hecho Naram-Sin de Accad en la estela que lleva sn nombre. Junto a ellos aparecía una procesión de personajes encadenados: Eran los gobernantes rebelados y derrotados, que aparecían acompañados de inscripciones que los identificaban y que señalaban que se trataba de "reyes-mentirosos". Sobre ellos sobrevolada la divinidad en forma de disco alado. La novedad consistió en este caso en que, sobre una iconografía netamente oriental, los escultores persas introdujeron un muevo modo de trabajar las figuras, dotándolas de un volumen que las hacía sobresalir del muro, modelando en bulto sus cuerpos y otorgándoles así una gran plasticidad.

Este nuevo modo de trabajar el cuerpo humano ha sido puesto en relación con la influencia que ejerció la escultura griega sobre la persa, la cual se habría puesto también de manifiesto en los relieves de los palacios de Susa y Persépolis. Lo que los persas adoptaron de los griegos consistió, fundamentalmente, en los experimentos que éstos habían hecho en torno a la representación del cuerpo humano con el fin de dotarle de una mayor plasticidad. El modo en

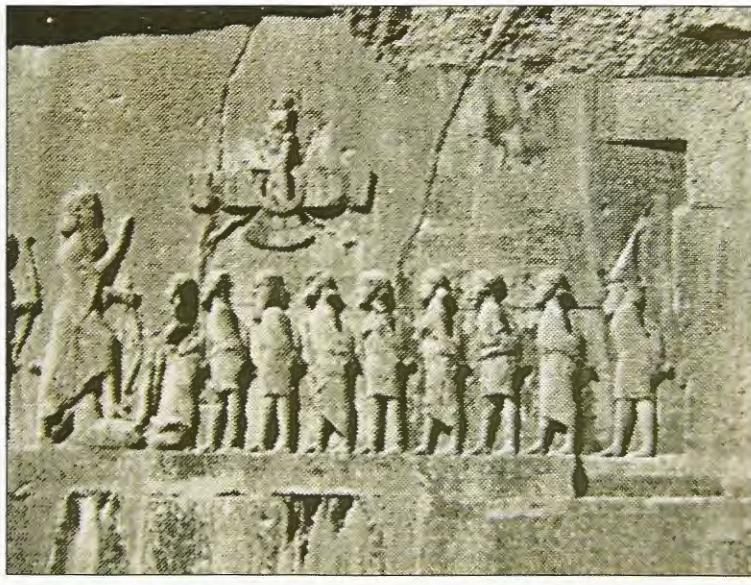

Figura 22. *Relieves de Behistun, realizados en tiempos de Dario I.*

que fueron representadas las figuras de los relieves de Persépolis así lo pone de manifiesto. Los ropajes de las figuras fueron ejecutados mediante una serie de pliegues simétricos que no hacían sino seguir un convencionalismo que había sido desarrollado por el arte griego arcaico, en el siglo VI a. C., y que probablemente llegó a Irán de manos de los escultores jónicos al servicio de la corte de Darío I. Sobre dicho recurso los persas incorporaron un sentido más estilizado de las figuras.

Así pues, frente al sincretismo de influencias la escultura persa desarrolló unos rasgos propios desde el punto de vista técnico, estilístico y temático. Sus obras gozaron de un gran sentido plástico, logrando volumen propio mediante el empleo del altorrelieve y se caracterizaron por el desarrollo de un espíritu decorativo alejado de la tradicional tendencia narrativa de los relieves mesopotámicos, desempeñando una clara función ornamental, no exenta de carácter emblemático, concebida como complemento de la arquitectura palacial y funeraria.

Esta concepción ornamental del relieve persa estuvo ligada a su ubicación. Si, como ya hemos comentado, hasta el momento los frisos de relieve se habían realizado en el interior de los espacios de representación palatina, especialmente en la sala de audiencias o el salón del trono, ahora pasarán a ocupar espacios exteriores, aquellos por los que se transitaba, pero en los que no se permanecía, ubicándose en las escalinatas de acceso a la parte pública del palacio. Las escalinatas de acceso a las principales plataformas de Persépolis, por ejemplo, se

Figura 23. *Escalera de acceso a la Sala de las Cien Columnas del Palacio de Persépolis.*

Figura 24. *Relieves de la escalera de acceso a la apadana del palacio de Persépolis (siglo V a.C.).*

decoraron con relieves que recreaban, por un lado, las 23 delegaciones procedentes de todo el Imperio Persa, portando regalos y ofrendas, y por otro lado filas de nobles, guardas y miembros del séquito imperial (Figs. 23 y 24, ver fig. 18). Concretamente en el centro de la rampa se dispusieron ocho personajes medos y persas, los llamados "inmortales" del cuerpo de guardia real, flanqueados por figuras de leones atacando a toros, así como elementos vegetales. En el frente interior existían varias escenas separadas en registros por rosetas y formas vegetales, donde aparecían desfiles de guardias medos y persas a caballo y en carros, así como la representación del desfile de los pueblos que rendían tributo al rey persa. El centro de cada una de estas fachadas estaba ocupada originariamente por una figura del rey entronizado.

Con escenas similares fueron decoradas también las escalinatas de acceso a la sala de audiencias de Darío, el Palacio de Jerjes, los Palacios G y H, etc., aunque los relieves más elaborados son los de los umbrales de la Sala de las Cien Columnas, donde aparecían hileras de súbditos sustentando al rey entronizado mientras el dios Ahura Mazda se sostenía en el aire por encima de ellos (ver figs. 19 y 20). En los umbrales laterales aparecían el rey en combate con monstruos y toros. Tanto estos relieves de los umbrales como muchos otros del palacio se hallaban pintados y decorados con toda una serie de ornamentos, como pulseras y láminas de oro. Su denominador común fue la repetición. Los personajes se multiplicaban en formas y disposiciones idénticas, otorgando al conjunto una gran homogeneidad que se justificaba en función de su finalidad esencialmente decorativa. Basta contemplar el efecto de conjunto para obtener una visión clara de la misma ver (Fig. 24).

Los relieves se integraban así a la perfección con la arquitectura, realzándola con su sentido decorativo, al ocupar las jambas de las puertas de sus principales edificios, así como sus dinteles y también las escalinatas de acceso a las zonas de representación, donde aparecían frecuentemente escenas que exaltaban el poder del rey. Así ocurría en las jambas de las puertas, donde fue frecuentemente representado el tema del rey o héroe luchando contra un león que apoyaba su pata en la pierna de su vencedor, mientras éste le clavaba la espada. Asimismo, en una de las jambas del *trypilon* de Persépolis aparecía *el rey acompañado de un servidor que portaba una sombrilla*, en una escena de carácter cortesano. Similares características se repetían en las escalinatas de

Figura 25. *Friso de los arqueros del Palacio de Susa (siglo V a.C. París, Museo del Louvre).*

acceso a los edificios de los palacios de Susa y Persépolis, donde aparecían *procesiones de guardias medos y persas, lanceros de la guardia real*, así como procesiones de leones, toros alados y dragones ejecutados sobre ladrillo moldeado, vidriado y policromado en azul, blanco, amarillo y verde, de inspiración mesopotámica, que tenían su más directo precedente en el arte de la Babilonia caldea, aunque había sido también empleada en Asiria y, ocasionalmente, en algunos yacimientos iraníes como Bukkan, en Kurdistán. La técnica del ladrillo vidriado de la Persia Aqueménida incorporó algunas novedades: Ya no se trataba de ladrillos de barro vidriados mezclados con paja, sino de tosca cerámica de cuarzo vidriada y coloreada (Figs. 25 y 26).

Figura 26. *Fresco decorativo con dos figuras de esfinges aladas enfrentadas, realizado en ladrillo vidriado y policromado, procedente de la apadana de Susa (siglo V a.C. París, Museo del Louvre).*

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

En la actualidad son muchas las obras que prestan atención al estudio de la Historia y el Arte del Próximo Oriente en la Antigüedad. Muchas de ellas, escritas por investigadores extranjeros, especialmente alemanes, italianos e ingleses, no cuentan todavía a pesar de su gran interés con traducciones al español. La dificultad que puede entrañar su consulta ha determinado que en su mayoría hayan sido excluidas de esta selección bibliográfica, la cual ha sido realizada en base a los siguientes criterios generales:

- La relevancia de las obras, determinada tanto por el prestigio de sus autores como por constituir obras de referencia –en virtud de su enfoque y sus aportaciones–, para el conocimiento de los procesos históricos y artísticos de los pueblos y culturas del Próximo Oriente.
- Su adaptación a los contenidos del programa de esta asignatura y a su enfoque.
- Su posibilidad de ofrecer un material de estudio que permita profundizar en los contenidos que se abordan en el texto básico de la asignatura.

En esta relación se incluyen obras que abordan los procesos culturales e históricos en los que se enmarca el arte del Próximo Oriente. Junto a ellas, se relacionan otras destinadas exclusivamente a estudiar el arte de este espacio geográfico en la Antigüedad.

TEXTOS

ALEGRE CARVAJAL, E., GÓMEZ LÓPEZ, C., *Los edificios de la Arquitectura antigua. Una Historia de las Tipologías arquitectónicas*. Madrid, UNED, 2007.

Esta obra constituye el texto básico de la asignatura Historia de las Tipologías Arquitectónicas en la Antigüedad, adscrita al plan de licenciado en Historia de la UNED. Constituye, por tanto, un manual al uso que aborda el proceso de configuración y evolución de los distintos modelos de edificios de la Antigüedad desde su vinculación con el proceso histórico en el que surgieron y de los usos y funciones que les determinaron y fueron estableciendo su estructura.

Las dos primeras partes de la obra están dedicadas al estudio de los edificios de Egipto y de Próximo Oriente. A través de ellas se plantea un análisis pormenorizado de los modelos arquitectónicos creados por estas dos grandes civilizaciones, así como de las cuestiones esenciales que afectaron a la configuración de sus espacios urbanos.

La obra presenta una articulación clara y ordenada que permite seguir con facilidad el proceso de creación y evolución de las obras desde la comprensión de su contexto. El hecho de contar con abundantes ilustraciones integradas en el texto, así como de referencias bibliográficas, hacen de este libro una lectura recomendable para el estudio de esta asignatura, con la que comparte el enfoque y la división cronológica y la articulación geográfica de sus culturas.

BENDALA, M. Y LÓPEZ GRANDE, M.J., *Arte egipcio y del Próximo Oriente*. Madrid, Historia 16, 1992.

Este libro ofrece una visión general del arte del Próximo Oriente en la Antigüedad. Se estructura en dos grandes bloques a través de los cuales se estudia el arte de Egipto y el de Próximo Oriente, realizando en este caso un interesante recorrido por los diferentes ciclos históricos y por los diversos pueblos y culturas que habitaron el espacio de Mesopotamia y de sus áreas limítrofes entre el IV milenio a.C. hasta la caída del Imperio Persa en manos de los griegos.

La obra tiene un claro componente didáctico, pues cada uno de los apartados ha sido acompañado de una breve introducción histórica que pretende facilitar la comprensión de los periodos artísticos que se abordan, desde el conocimiento de sus condiciones históricas y materiales. Desde el interés por explicar el arte del Próximo Oriente antiguo a partir del propio sentido que adquirieron sus creaciones artísticas, se ha realizado en esta obra una buena selecciou de obras desde la valoración de su carácter representativo, así como desde la importancia que poseen –como los propios autores señalan– "como testimonio de las mentalidades, pulsiones ideológicas y gustos artísticos de su cultura y de su tiempo".

Por su enfoque, su estructura y por los propios contenidos que aborda, este texto supone una lectura interesante para este curso. A través de ella se proporcionan de forma clara y sencilla muchas de las claves del arte de Egipto y de Próximo Oriente. La exposición, acompañada de ilustraciones, contribuye a dotar a esta obra de un interesante componte didáctico.

BLANCO FREIJEIRO, A., *El arte del Próximo Oriente*. Anaya, Madrid, 1992, 96. págs.

Antonio Blanco Freijeiro fue uno de los grandes historiadores y arqueólogos españoles dedicados al estudio del mundo Antiguo. A través de este

libro, el Profesor Blanco Freijeiro pone de manifiesto la importancia del arte del Próximo Oriente en la historia de Occidente, desde la valoración del importante papel que desempeñó este ámbito cultural en el nacimiento de la civilización.

En esta obra, y mediante el apoyo de numerosas imágenes, se trazan las coordenadas del arte mesopotámico, así como las líneas maestras de su desarrollo y su difusión, a través de un breve pero completo recorrido por sus diferentes culturas. La obra tiene un carácter divulgativo y se acompaña de numerosas imágenes. Desde esta perspectiva constituye una buena aproximación al estudio del arte del Próximo Oriente. Su empleo para el estudio de esta asignatura resulta interesante, siempre como paso previo al estudio de otras obras que abordan este periodo con mayor profundidad y exhaustividad.

Esta obra resulta complementaria del título del mismo autor *El Arte antiguo de Asia Menor* (Sevilla, 1972), la cual presenta un análisis evolutivo realizado con rigor y exhaustividad del arte del Próximo Oriente, acompañado de croquis, dibujos y láminas.

BOTTERO, J., *Mesopotamia. La escritura, la razón y los dioses*. Madrid, Cátedra, 2004, 358 págs.

Esta obra fue publicada por primera vez en 1996 por el asiriólogo francés e historiador de las religiones J. Bottero. Su contenidos se encuentra en la misma línea que los presentados en la obra escrita por J.C. Margueron, así como de otras de este mismo autor: (J. Bottero, *La religión más antigua de la historia*. Trotta, 2001; *Cuando los dioses hacían de hombres: mitología mesopotámica*. Akal, 2004. *La epopeya de Gigalmesh: el hombre que no quería morir*, 2007. Akal, 2007). Desde su profundo conocimiento de las religiones del Próximo Oriente antiguo, el autor aborda a través de esta obra los elementos que dieron forma a la cultura mesopotámica y a su forma de interpretar el mundo, es decir, a su cosmogonía, proponiendo unas formas de religión y una mitología que pervivirían a lo largo del tiempo.

Esta obra constituye un buen trabajo a través del cual poder comprender la desde el conocimiento del contexto histórico, la relación que existió en Mesopotamia entre las obras de arte y el modo en el que sus habitantes fueron dando respuesta a la interpretación del mundo. De esta relación se derivaron muchas de sus construcciones y de sus imágenes, como se pone de relieve a través de esta obra.

FRANKFORT, H., *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*. Madrid, Cátedra, 2008, 472 págs. (1ª ed. Londres, 1954)

Henri Frankfort, una de las más destacadas autoridades en el mundo del arte y la arqueología del Próximo Oriente, fue hasta su muerte en 1954

Director de una de las más prestigiosas instituciones artísticas del mundo, el Warburg Institute, así como Profesor de Historia Antigua en la Universidad de Londres. Participó, además, en numerosas campañas arqueológicas en Egipto y Próximo Oriente. Desde su conocimiento de la materia escribió esta obra, publicada en su primera edición en 1954. En ella ofrece un recorrido muy preciso a través del arte de Mesopotamia (el terreno que discurre en torno a las cuencas de los ríos Tigris y Éufrates), desde la época sumeria hasta los periodos asirios tardío y neobabilónico. Igualmente aborda el estudio del arte de las llamadas "regiones periféricas": La costa sirio-palestina, la Península de Anatolia y la Meseta de Irán. Fue precisamente este autor quien estableció a través de esta obra la división del arte de Próximo Oriente en estas dos grandes áreas: Mesopotamia y "áreas periféricas", marcando así una tendencia historiográfica que ha sido luego continuada por gran cantidad de autores. A ella se ha sumado el enfoque del texto de esta asignatura.

H. Frankfort realiza a través de esta obra un estudio detallado y exhaustivo de todo el arte de Próximo Oriente, analizando la evolución formal de las obras en el marco de su contexto cultural y geográfico. Su empleo resulta muy interesante, por tanto, para profundizar en su estudio, una vez adquiridos los conocimientos fundamentales a través de manuales o de otras obras de referencia indicadas en esta bibliografía.

GÓMEZ LÓPEZ, C., *El arte en el Próximo Oriente Antiguo*. Madrid, Ediciones JC, 2007, 222 págs.

Esta obra realiza un recorrido por el arte del Próximo Oriente a partir de su articulación en tres grandes unidades temáticas. En torno a ellas la autora va estableciendo una visión ordenada y clara de la sucesión de pueblos y culturas que convivieron y se sucedieron en el tiempo en el denominado Creciente Fértil y en sus áreas periféricas durante los tres primeros milenios a.C., así como de las manifestaciones artísticas que dichos pueblos protagonizaron, siempre desde su integración en el particular contexto que las generó. No en vano, esta obra parte en su enfoque de la consideración de la cultura y el arte de este espacio como una realidad compleja y diversa, constituida por una multitud de culturas que comparten un mismo espacio geográfico y un mismo tiempo histórico, dotadas cada una de ellas con unos rasgos de identidad propias que tienen su reflejo en el arte.

Desde esta visión de carácter general, la obra aborda el estudio del arte desarrollado por la cultura sumerio-acadia en el III milenio a.C.; el arte de los grandes imperios de Asiria y Babilonia durante los dos primeros milenios a.C., y finalmente, el desarrollado por los pueblos que ocuparon las denominadas "áreas periféricas": Hititas, sirios, palestinos y persas.

La obra combina en su exposición las cuestiones dedicadas a explicar las peculiaridades del contexto histórico, cultural y político de la civilización

próximo oriental, con aquellas centradas en el estudio de las diversas manifestaciones artísticas que la protagonizaron, articuladas a través de la ya clásica división en modalidades artísticas (arquitectura, artes plásticas, artes suntuarias, etc). Por otra parte, el estudio de las obras, consideradas como el resultado de un proceso complejo en el que interviene la historia y la técnica, adquieren en este libro un gran protagonismo. Este enfoque, así como su gran cantidad de ilustraciones, hacen de este texto una lectura interesante para esta asignatura.

KUHRT, A., *El Oriente Próximo en la Antigüedad (3000-330 a.C.)*. (2 vols.) Barcelona, Crítica, 2000, 496 págs.

Esta obra constituye uno de los manuales más clásicos de la historia de Próximo Oriente. En ella se nos ofrece una visión global de este periodo en un amplio periodo que va desde los más antiguos documentos escritos, que aparecieron unos tres mil años antes de nuestra era, hasta las conquistas de Alejandro Magno.

La obra ofrece una equilibrada visión de conjunto de este periodo histórico. En ella su autor estudia a través de dos volúmenes la historia de Egipto (vol. 2), de Mesopotamia y de los territorios de Siria y Anatolia (vol.1), presentando sus más recientes hallazgos arqueológicos desde un contexto muy interesante: El del problema planteado en su interpretación y metodología.

En el primer volumen, aborda el estudio de los dos milenios que van desde la aparición de documentos en escritura cuneiforme y el desarrollo de los primeros estados hasta el año mil antes de nuestra era. En este marco cronológico el autor expone la compleja historia de los estados e imperios mesopotámicos hasta el Nuevo Imperio Asirio, la de Egipto en los Imperios Antiguo y Nuevo, la del Imperio Hitita y la de los reinos de Mitanni y Ugarit. Con idéntica orientación, el volumen restante aborda el desarrollo de los restantes periodos de la historia y el arte de Egipto y de Próximo Oriente.

LARA PEINADO, F., *El arte de Mesopotamia*. Madrid, Cambio 16, 2000. 1ª ed. 1989.

Obra divulgativa y de síntesis, que incluye una selección bibliográfica y comentario de obras clave en el arte del Próximo Oriente. Esta obra tiene su complemento en otras obras del mismo autor en los que se estudia la cultura y el arte de los diversos pueblos que habitaron Mesopotamia. Entre ellos tenemos los siguientes títulos: *La civilización sumeria*. (Madrid: Historia 16, 1989), obra de divulgación, de reducida extensión, que aporta una visión técuica del una interesante bibliografía especializada; *Mesopotamia*, (Madrid, Arlanza, 2000), donde con un carácter también divulgativo se afronta el estudio de los grandes imperios de Mesopotamia (sumerios, acadios, neosumerios, asirios y babilónicos) en un texto con

abundantes ilustraciones; o *Ebla*, una nueva historia, una nueva cultura, (Madrid, Aldebarán, 2000), que traza una visión del papel que desempeñó esta ciudad del levante asiático en la cultura y el arte de la zona.

LIVERANI, M., *Uruk, La primera ciudad*. Barcelona, Bellaterra, 2006, 118 páginas.

M. Liverani, historiador italiano y Profesor de la Universidad de Roma *La Sapienza*, es uno de los principales especialistas en la Historia del Próximo Oriente Antiguo. En este libro hace una interesante reflexión sobre el proceso de fundación de las sociedad urbana, del modo en que se produjo y de sus consecuencias, a partir del análisis de la ciudad de Uruk, fundada en la Baja Mesopotamia a finales del IVmilenio a.C. Este libro resulta interesante en tanto que Liverani propone revisar la documentación arqueológica y los textos de la cultura de Uruk –en particular los famosos «textos arcaicos», fechados en 3200-3000 a.C.– y clarificar el proceso de fundación de la sociedad urbana recuperando la gran figura de Gordon Childe y su concepto de «revolución», no en el sentido de un cambio súbito y violento, sino de un desarrollo gradual y complejo que desencadenó una inversión total del sistema.

Su inclusión en esta bibliografía recomendada reside en el interés que presenta desde el punto de vista del enfoque de un proceso histórico que resulta interesante para entender el arte. No obstante, no constituye una lectura básica, sino un modo de ampliar contenidos para aquellos alumnos que se sientan especialmente interesados en el tema, al margen del estudio de los contenidos fundamentales de la materia.

En relación con este libro merece también la pena consultar la obra de ALGAZE, G., *La Antigua Mesopotamia en los albores de la civilización*. Madrid, Bellatera, 2008, en el que se estudia el proceso de surgimiento de las ciudades-estado y su influencia en el proceso socio-económico y político de la Baja Mesopotamia durante los milenios IV y III a.C.

LIVERANI, M., *El antiguo Oriente. Historia, sociedad y economía*. Barcelona, Crítica, 2008. 796 págs.

Esta obra constituye un manual imprescindible para todos aquellos estudiosos de la Historia de Oriente que pretendan disponer de una síntesis actualizada que vaya más allá de los compendios basados en la tradición de la erudición decimonónica. Su enfoque es más histórico que artístico y desde él se abordan los principales elementos que configuraron la realidad en la que se produjeron las obras de arte del Próximo Oriente Antiguo. Aunque con un enfoque diferente, este libro tiene un buen complemento en la obra del mismo autor, *Mito y política en la historiografía del Próximo Oriente Antiguo*, Barcelona, Bellaterra, 2006, 254 págs., en el que se reúne una selección de ensayos que a lo largo de los años setenta y ochenta dedicó el autor a la historiografía del Próximo Oriente Antiguo.

Aunque con un carácter bastante especializado, el interés de ésta última obra para esta asignatura reside en su capacidad para que comprendamos hasta qué punto el estudio del arte de este periodo constituye una realidad que ha estado sometida, y continúa estándolo, a un continuo proceso de revisión por parte de los investigadores. El arte y la historia del Próximo Oriente se convierten así en algo vivo, a cuyo estudio se continúan haciendo aportaciones en la actualidad desde el terreno de la historia, el arte y la arqueología.

MARGUERON, J.C., *Los Mesopotámicos*. Madrid, Cátedra, 1996, 480 páginas.

Esta obra, ya clásica dentro de la bibliografía dedicada al estudio del Próximo Oriente en la Antigüedad, recoge algunas de las conclusiones extraídas por el prestigioso investigador francés Jean Claude Margueron en el transcurso de sus más de 45 campañas arqueológicas, entre ellas las excavaciones de algunas de las principales ciudades próximo-orientales, como Larsa, Ugarit o Mari.

Los Mesopotámicos, de J.C. Margueron, no es un manual al uso. Constituye más bien un trabajo de síntesis en el que el autor analiza con claridad los elementos esenciales que dieron lugar a la sociedad y la cultura mesopotámica: El nacimiento de la sociedad urbana, el descubrimiento de la agricultura, la invención de la cerámica y del metal, etc., o la creación de los estamentos sociales; cuestiones que pone en relación con la creación del templo como residencia del dios, el palacio como centro del poder, etc. La obra se plantea al margen de la tradicional división en periodos, y plantea la evolución de las distintas manifestaciones culturales de Mesopotamia a través del tiempo.

Desde la perspectiva de estudio de esta asignatura esta obra resulta muy interesante para comprender cómo la creación en Mesopotamia de unas formas culturales que pervivieron en el tiempo, fueron la base principal de un arte que mantuvo también unas características comunes a lo largo de su Historia, por encima de la sucesión de diversos pueblos y culturas.

MATTHIAE, P., *La storia dell'arte dell'Oriente Antico. Gli stati territoriali, 2100-1600 a.C.* (Milán, Electa, 2000); *La storia dell' arte dell'Oriente Antico. I primi Imperi e i principati del ferro, 1600-700 a.C.* (Milán, Electa, 1997); *La storia dell'arte dell'Oriente Antico. I grandi imperi, 1000-330 a.C.* (Milán, Electa, 1996); *El sovrano e l'opera. Arte e potere en la Mesopotamia antica* (Roma-Bari, Laterza, 1994)

Paolo Matthiae es profesor de Arqueología y de Historia del Arte del Próximo Oriente en la Universidad de Roma *La Sapienza* y uno de los más grandes investigadores de este tema. Fruto de sus trabajos en este campo, han visto la luz en los últimos años varios libros fundamentales para el estudio de este periodo, entre los que figuran los que aquí se presentan. En ellos el Profesor realiza un profundo y exhaustivo recorrido por las

diferentes culturas del Próximo Oriente, analizando al detalle las obras encontradas en el transcurso de las excavaciones desde un punto de vista que transciende la mera arqueología y se adentra en una interpretación histórico-artística. Las obras que aquí se recomiendan, a pesar de no contar todavía con traducción al español, constituyen estudios de referencia de los que todo estudiante de esta materia debe tener constancia. No obstante, la dificultad que pueda presenta la comprensión de su texto para quienes no conozcan la lengua italiana, queda compensada por la información visual que aportan sus numerosas imágenes, entre las que se incluyen planos, esquemas y obras difícilmente localizables en otro tipo de obras.

Obras de André Parrot

André Parrot es uno de los más destacados arqueólogos franceses, miembro de algunas de las más importantes campañas arqueológicas del Próximo Oriente en la Antigüedad. Y autor de diversas obras relacionadas con el estudio de la historia, el arte y la cultura de este ámbito. En 1936 publicó *Mari, una ciudad perdida*. Poco después *Arqueología mesopotámica* (1946-1953); seguida *de Misión arqueológica de Mari* (1956-1968), *Sumer* (1960), *Assur* (1961), *Arte sumerio* (1970) y *La aventura arqueológica* (1979). Todas estas obras se han convertido en verdaderos clásicos para el estudio de la arqueología y el arte del Próximo Oriente, por el rigor y exhaustividad con el que se sometían a estudio las claves de las culturas que habían protagonizado la historia y el arte del Próximo Oriente, pero también por ofrecer un interesante recorrido por el modo en el que fueron realizados los descubrimientos arqueológicos hasta los años ochenta del pasado siglo. Por estas características, así como por la calidad y cantidad de ilustraciones, estas obras resultan de interés para el estudio de esta asignatura, a pesar de haber sido publicadas en fechas ya lejanas.

VV.AA., *El Imperio olvidado. El mundo de la Antigua Persia*. Catálogo de la Exposición. Barcelona, La Caixa, 2006

Esta obra constituye el catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada en 2006 en la ciudad de Barcelona, fruto de la colaboración con el National Museum of Iran de Teherán, el más antiguo e importante del país. La exposición recorrió varias capitales europeas y el interés fundamental de su catálogo reside en el interés de sus textos, en la calidad y variedad de sus fotografías y en la actualidad con que han sido abordados algunos de los temas más interesantes del gran Imperio de la Antigüedad, como el de sus relaciones con el mundo griego y el reflejo de éstas en el arte. Constituye un buen modo de profundizar en el conocimiento del arte persa.